

CARLOS ORTIZ DE LANDÁZURI

GOMBRICH.  
UNA VIDA ENTRE POPPER  
Y WITTGENSTEIN (I)

Serie Estética y Teoría de las Artes  
*Cuadernos de Anuario Filosófico*

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO  
SERIE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

María Antonia Labrada  
DIRECTORA

Paula Lizarraga  
SECRETARIA

ISSN 1137-2176  
Depósito Legal: NA 3027 - 2003  
Pamplona

Nº 6: Carlos Ortiz de Landázuri, *Gombrich. Una vida entre  
Popper y Wittgenstein* (I)

© 2003 Carlos Ortiz de Landázuri

Imagen de portada: Biblioteca Universidad de Navarra. E. Zúñiga

**Redacción, administración y petición de ejemplares**

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO

Departamento de Filosofía

Cátedra Félix Huarte

Universidad de Navarra

31080 Pamplona (España)

E-mail: cfhuarte@unav.es  
Teléfono: 948 42 56 00 (ext. 2492)

SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA, S.A.  
EUROGRAF NAVARRA, S.L. Polígono Industrial, calle O, nº 31. Mutilva Baja. Navarra

## ÍNDICE

Tabla de abreviaturas.....	5
Prólogo: De Viena a Londres.....	7
I.    ¿Funcionalismo, expresionismo o clasicismo? Un debate en la Viena de Wittgenstein, Popper y Gombrich .....	17
II.   ¿Homo faber, homo ludens, o <i>humanitas</i> ? Un debate en el Cambridge de Wittgenstein, Popper y Gombrich.....	61





## TABLA DE ABREVIATURAS

- AW *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, de E. H. Gombrich, Phaidon, Oxford, 1970. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Alianza, Madrid, 1992.
- CV *Culture and Value*, de L. Wittgenstein; G. H. von Wright; H. Nyman,; P. Winch, (eds.); Blackwell, Oxford, 1980. *Aforismos cultura y valor*, Espasa Calpe, Madrid, 1996.
- GE *Gombrich esencial*, de R. Woodfield, (ed.), Oxford, Phaidon, 1996.
- HA *Historia del arte*, de E. H., Gombrich, Debate, Barcelona, 2002.
- IF *Investigaciones Filosóficas*, de L. Wittgenstein, Crítica, Barcelona, 1988.
- LIC *La lógica de la investigación científica*, de K. Popper, Tecnos, Madrid, 1977.
- SAE / *La Sociedad abierta y sus enemigos / The Open*  
 OSE *Society and its Enemies*, de K. Popper, Barcelona, Paidós, 1982.
- Tlph *Tractatus Logicus Philosophicus*, de L. Wittgenstein, Madrid, Alianza, 2003.
- IS *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, de E. H. Gombrich, Alianza, Madrid, 1983.
- MCJ *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, de E. H. Gombrich, Seix Barral, Barcelona, 1968.

AI     *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la  
representación pictórica*, de E. H. Gombrich, Debate,  
Madrid, 1979.

## PRÓLOGO: DE VIENA A LONDRES

Gombrich nunca tuvo grandes pretensiones filosóficas, aunque conocía muy bien el trasfondo humanístico de los temas debatidos. En su opinión, los problemas planteados en la historia del arte o en la psicología de las artes figurativas se deben resolver con sus propios métodos heurísticos, sin recurrir a instancias externas de tipo filosófico, donde se movía con mucha menos comodidad. Por eso nunca se consideró un filósofo de la cultura ni desarrolló una teoría del arte sistemática, aunque su reconstrucción de los estilos y especialidades artísticas de 1950 haya tenido indudables consecuencias en estos ámbitos, como él mismo hizo ver a lo largo de su dilatada trayectoria intelectual. De todos modos, a raíz de su muerte en el año 2001 su figura ha crecido en interés por haber sido testigo presencial de momentos decisivos de la historia cultural y de la filosofía del siglo XX. El propio transcurrir de la vida le situó entre dos de las principales figuras de la filosofía del siglo XX, como fueron Ludwig Wittgenstein y Karl Popper, con quienes mantuvo lazos generacionales evidentes, sin poderse quedar al margen del influjo que ejercieron sobre todos sus contemporáneos. Siempre mostró su veneración por Popper, al que le unió una profunda amistad durante toda su vida, aunque en ocasiones muy puntuales también aflora una velada crítica. Por ejemplo, cuando se adelanta de algún modo al giro antropológico que llevará a cabo Popper en 1963 en *Conjeturas y refutaciones*. En ese caso entronca el método de refutación, el racionalismo crítico, el funcionalismo artístico o el propio “homo faber” de Popper con el ideal clásico de la *humanitas*, presente también en la tradición de pensamiento estético posterior a Kant y Hegel, y en el propio psicoanálisis, aunque no se comparta ya la visión romántica del arte expresionista habitual en estos casos. En cualquier caso, Gombrich recurrió a la psicología conjetural de la representación de Popper para interpretar el origen del arte como un proceso de crítica de mitos y actividades mágicas, como si se tratara de un procedimiento psi-

coanalítico más de compensación sustitutiva. Así lo propuso en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, de 1963, que integra las propuestas de Popper en un proyecto de renovación clasicista, cosa que antes no se había intentado<sup>1</sup>.

Por otro lado, Wittgenstein también influyó en Gombrich, aunque de forma aún más solapada. Wittgenstein aparece en varios momentos cruciales de la vida de Popper, es entonces Gombrich un testigo de excepción. Por ejemplo, en las complejas negociaciones que Gombrich mantuvo para conseguir la publicación de *La sociedad abierta y sus enemigos* en la Cambridge University Press. Entonces Wittgenstein aparece como un representante de la triple W: Whitehead, Wittgenstein y Wisdom, a quienes se atribuye el entorpecimiento de la edición de la obra. También siguió de cerca las frecuentes discrepancias entre Wittgenstein y Popper, especialmente el así llamado *incidente del atizador*, aunque no fuera un protagonista directo de lo ocurrido. Pero además es indudable que Gombrich trató de prolongar las propuestas de Wittgenstein más allá de donde éste las dejó, aunque sólo lo hiciera notar en contadas ocasiones. De hecho Wittgenstein adopta ante determinados problemas de la filosofía de la cultura y del arte una actitud expresionista mucho más abierta que las propuestas funcionalistas de Popper, a pesar de justificar su propuesta en nombre de un naturalismo fisicalista en sí mismo antimetafísico o de una posterior teoría de los juegos del lenguaje cada vez más relativista, sin remitirse en ningún caso a un ideal clásico de la *humanitas*. Así lo terminó reconociendo el propio Wittgenstein en *Cultura y valor*, una obra póstuma de 1973. En cualquier caso, Gombrich recurrió a la psicología ilusionista de la representación de Wittgenstein para justificar el tipo de culminación a la que aspira la creatividad artística, recurriendo al experimento mental de la doble figura del pato-conejo. Este ejemplo fue tomado a su vez de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein, como punto de partida de la psicología de las artes figurativas, tal y como él mismo propuso en su libro *Arte e ilusión* de 1959, obra que integra

---

<sup>1</sup> Cf. Labrada Rubio, M. A., *Belleza y racionalidad, Kant y Hegel*, Eunsá, Pamplona, 1990.

también las propuestas de Wittgenstein en un proyecto de renovación clasicista que dio lugar a numerosas polémicas. De todos modos, Gombrich mostró hacia Wittgenstein un distanciamiento similar al que le manifestó Popper a lo largo de toda su vida, aunque sea muy difícil de valorar el alcance real de este tipo de apreciaciones. Por eso para lograr una reconstrucción de este posible influjo ha sido necesario analizar detenidamente el largo proceso de dependencias recíprocas que se estableció entre ellos desde su inicio, con las lógicas vacilaciones que casi siempre se suelen producir en un proceso de este tipo<sup>2</sup>.

A este respecto, en la trayectoria intelectual de Gombrich se entrecruzan cuatro tradiciones culturales muy diferentes. Por un lado Gombrich tiene numerosos rasgos generacionales comunes con Popper y Wittgenstein: los tres eran vieneses, judíos y se trasladaron a Londres en unas circunstancias vitales muy precisas. Recibe influencias de los dos, sin embargo entre ellos hubo notables diferencias: Popper rechazó desde un principio el empirismo lógico del *Tractatus* de Wittgenstein, haciendo notar el talante profundamente positivista de su filosofía terapéutica, al menos en el modo de abordar los problemas de la cultura. En su lugar, Popper aplicó a la evolución cultural un método conjetural de refutación aún más racionalista crítico, sin valorar las manifestaciones artísticas desde un naturalismo fisicalista tan radicalizado, como pretendía Wittgenstein en su primera época. Por su parte Gombrich siempre mostró sus preferencias por el método conjetural de Popper. Todo ello sin desdecirse de la otra doble tradición metodológica con la que también se identificó: por un lado, la Escuela de Viena de historia del arte iniciada por Thausing en 1884. A ésta pertenecieron la mayoría de sus profesores y directores de investigación, (Schlosser, Saxl o Panofsky) que pretendían dotar de un fundamento científico a este tipo de saber. Por otro lado estaba la Biblioteca Warburg iniciada por Aby Warburg en Hamburgo en 1886, y trasladada a Londres en 1933, donde se acabaron encontrando la mayoría de aquellos especialistas en el estudio

---

<sup>2</sup> Cf. Lorda, J., *Gombrich: una teoría del arte*, Eiuinsa, Barcelona, 1991.

de la vida futura (*Nachleben*) del clasicismo, incluidos Saxl y el propio Panofsky. En este sentido Gombrich se encuadra en una tradición de pensamiento diferente a la de Popper o Wittgenstein, aunque trató de hacerlas compatibles entre sí. Gombrich trató de aunar lo más positivo de estas cuatro tradiciones, sin perder nunca de vista la peculiar óptica que le otorga su condición de especialista en los estudios sobre el clasicismo artístico y la historia cultural<sup>3</sup>.

El título de este Cuaderno, *Gombrich, una vida entre Popper y Wittgenstein*, con el subtítulo: *De Viena a Londres*, pretende ser la primera parte de proyecto intelectual al que se añadirán otras dos partes: *La génesis de la psicología de las artes figurativas* y *Prolongaciones autocríticas*. Los tres capítulos de esta primera parte pretenden resaltar el influjo ejercido por Popper y Wittgenstein en la peculiar articulación que Gombrich propuso de estas cuatro tradiciones de pensamiento.

En el capítulo primero se analiza especialmente el influjo que la polémica sobre los estilos y especialidades artísticas de la Viena de entreguerras ejerció en el posterior desarrollo del expresionismo de Wittgenstein, del funcionalismo de Popper y del clasicismo de Gombrich. En cada caso los motivos de estas preferencias fueron muy distintos, aunque hubo un punto de vista común a los tres: trataron de abordar el debate sobre el valor veritativo de los diversos estilos y especialidades artísticas teniendo en cuenta los nuevos métodos heurísticos de las ciencias humanas y sociales, incluido el psicoanálisis. Se inició así un debate más amplio y profundo que después continuó en Cambridge o Londres, y que en nuestros días ha vuelto a plantear el postmodernismo filosófico. En este contexto Gombrich siempre defendió la validez del clasicismo. En su opinión, el clasicismo, con ayuda del psicoanálisis, se remite a un ideal de la *humanitas* que otorga al talento creador del artista una capacidad ilimitada para eludir las numerosas paradojas que de hecho ha originado la proliferación de estilos y especialidades a lo largo de la historia del arte, incluidos ahora también el funcionalismo y el expresio-

---

<sup>3</sup> Cf. G E.

nismo, sin compartir las tesis antihumanistas del postmodernismo filosófico a este respecto, como se comprueba en la conclusión de este capítulo primero<sup>4</sup>.

El capítulo segundo reconstruye el impacto que ejerció en Gombrich la polémica que mantuvieron Popper y Wittgenstein con motivo de la publicación de *La sociedad abierta y sus enemigos*, y que culminó en el llamado *incidente del atizador*; es decir, el debate abortado que mantuvieron Wittgenstein y Popper en el departamento H3 de la Universidad de Cambridge el veinticinco de octubre de 1946<sup>5</sup> respecto al valor de las proposiciones éticas (incluidas ahora también las artísticas) sin que hubiera en aquel momento turno de réplica dada la situación tan violenta que se creó. Sin embargo ahora se analiza este mismo debate en continuidad con las críticas anteriores que Popper había formulado al *Tractatus* de Wittgenstein en *La sociedad abierta y sus enemigos*, poniéndolo a su vez en relación con la anterior polémica que tuvo lugar en Viena respecto al valor epistémico de los diversos estilos y especialidades artísticas, que incluye ahora también el punto de vista del psicoanálisis. En la misma medida que Wittgenstein sitúa la ética en el ámbito de lo inefable o de lo místico, también asigna a la teoría del arte una función privilegiada de hacer comparecer la verdad acerca del mundo, atribuye al arte y a la ética una función terapéutica de limpieza semiótica totalmente injustificada, al menos según Popper, siguiendo los pasos de la ahora denostada filosofía oracular desde los tiempos de Heráclito. De todos modos Wittgenstein revisó en su segunda época estas propuestas juveniles, especialmente en dos obras póstumas, *Comentarios a la rama dorada de Frazer* y *Cultura y valor*. Reconoció así la interacción recíproca que la comprensión teleológica de un fin o ideal siempre ejerce en la explicación causal de su propia ejecución, sin poder ya soslayar la referencia a una supervi-

---

<sup>4</sup> Cf. Onians, J., *Sight & Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, Phaidon, London, 1994.

<sup>5</sup> Cf. Edmonds, D., Eidinow, J. A., *El atizador de Wittgenstein. Una jugada incompleta*, Península, Barcelona, 2001.

vencia de lo primitivo en el arte, al modo como había sido postulado por Tylor y después por Frazer<sup>6</sup>.

Gombrich situó este debate metodológico en un contexto más amplio, prolongando este tipo de propuestas metodológicas, buscando una posible complementariedad entre la lógica de la justificación de Popper y la psicología del descubrimiento de Wittgenstein, dejando de lado los problemas estrictamente metodológicos y centrándose en la resolución de los problemas culturales y artísticos. Gombrich pudo postular así una posible complementariedad entre el funcionalismo artístico del “homo faber” de Popper y el expresionismo psicoanalítico del “homo ludens”, ya sea en Wittgenstein, Freud o Huizinga, haciendo notar a su vez las limitaciones de cada una de estas propuestas. Para Gombrich el dinamismo de la cultura en ningún caso podía quedar en manos exclusivamente del análisis del lenguaje, de la teoría de la ciencia, del psicoanálisis o de la propia religión, como de algún modo había ocurrido en estos cuatro casos anteriores. Por eso Gombrich propuso sustituir este tipo de análisis unicausal por un tipo de análisis multifactorial, que a su vez requiere una justificación muy precisa: en su opinión, el ideal clásico de la *humanitas* puede lograr una efectiva complementariedad entre estos diversos factores en la medida que el talento creativo de un artista individual es capaz de lograr una integración recíproca, sin atribuir ya este posible logro a un superartista colectivo, ya sea el espíritu de una época o de la cultura de un pueblo (como de hecho había seguido ocurriendo en Winckelmann, Hegel, Burckhardt o el propio Warburg). Por eso Gombrich rechazó las críticas iniciales de Popper al ideal clásico de la *humanitas*, como se muestra en la conclusión de este capítulo segundo, cuando él mismo terminó aceptándolo en *Conjeturas y refutaciones* al prolongar sus propios planteamientos metodológicos al ámbito de la cultura<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Cf. Lewis, P. (ed.), *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Ashgate, Hampshire, 2002.

<sup>7</sup> Cf. Woodfield, R., *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester University, Manchester, 1996.



El capítulo tercero analiza la obra más conocida de Gombrich, *La historia del arte* de 1950. Se comprueba que fue el resultado de una doble influencia. Por un lado, la identificación de Gombrich con los postulados de la Escuela de Viena de historia del arte, a pesar de iniciar un revisionismo metodológico cada vez más radicalizado. Por otro lado, el impacto que ya entonces empezó a ejercer el legado de Warburg en el pensamiento de Gombrich, como lo demostró su dedicación durante casi treinta y seis años a reconstruir su *Biografía intelectual*<sup>8</sup>. Se comprueba así la progresiva identificación con la realización de este proyecto programático al que dedicó toda su vida desempeñando las más diversas tareas en la biblioteca o en el Instituto Warburg (desde el puesto de simple becario hasta desempeñar el cargo de director). Pero también se analizan los crecientes conflictos intelectuales que provocó la posible articulación de dos proyectos pertenecientes a tradiciones tan distintas. Para Gombrich estas discrepancias vinieron provocadas por un error muy pernicioso: atribuir, en nombre de las ciencias humanas, los procesos de creatividad artística al “espíritu” de una época, o a la genialidad de un “superartista” colectivo, como de hecho siguió ocurriendo en la Escuela de Viena de historia del arte, y por extensión también en el propio Instituto Warburg, aunque ésta no hubiera sido la intención inicial de su mentor<sup>9</sup>.

Según Gombrich, la Escuela de Viena cometió un error similar al que Popper quiso ver en Wittgenstein cuando criticó el historicismo e inmovilismo subyacente a la visión oracular de la historia, como si una simple terapia del lenguaje pudiera resolver los problemas de la cultura. Por su parte Warburg cometió un error similar al que Wittgenstein criticó en Popper, al hacer notar el escepticismo semiótico con que valoró la creatividad artística, como si los valores de tipo funcionalista, expresionista o simplemente clasicista, pudieran concebirse con independencia del contexto cultural donde se producen, ya sea Grecia, Roma o el Renacimiento florenti-

---

<sup>8</sup> Cf. A W.

<sup>9</sup> Cf. Kultermann, O., *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, Akal, Madrid, 1990.

no, sin llegar en ningún caso a la conclusión deseada. Los procesos de creatividad artística se deben justificar en nombre de la maestría del propio talento individual de los artistas, cosa que no sucedió ni en la Escuela de Viena, ni en el Instituto Warburg, ni en Wittgenstein, ni en el propio Popper, aunque en el caso de Warburg hubiera sido la conclusión más coherente. Gombrich comprobó así la semejanza entre los debates planteados ahora por Wittgenstein y Popper con los debates similares mantenidos anteriormente en Viena, o en Hamburgo. En realidad se trataba del trasplante de un debate juvenil a un contexto cultural muy distinto, como era el de Londres de la postguerra. Por eso en la conclusión de este capítulo tercero se hace notar cómo a lo largo de su trayectoria intelectual Gombrich trató de encontrar una síntesis entre este cuádruple punto de vista, defendiendo una tesis muy precisa: la reconstrucción de la evolución de los estilos artísticos permite comprobar la vida futura (*nachleben*) del clasicismo, así como la supervivencia del primitivismo, al modo de Warburg y Tylor. Sin embargo ahora se propone justificar este paso en nombre de las psicologías de la representación de Popper y Wittgenstein en la forma antes indicada. Éste fue precisamente el motivo principal de los numerosos debates que originó *La historia del arte* a partir de 1950, así como el punto de partida de la psicología de las artes figurativas, que propuso más tarde en *Arte e ilusión*<sup>10</sup> de 1959 y en *El sentido del orden*<sup>11</sup> de 1979.

Para terminar quisiera expresar mis agradecimientos a Carlos Montes y Joaquín Lorda por haberme contagiado desde hace muchos años su interés por Gombrich en correspondencia a mi interés por Popper, aunque sólo ahora ese esfuerzo haya dado sus frutos. También quería agradecer a María Antonia Labrada y Paula Lizarraga el ofrecimiento a participar en el Congreso sobre Gombrich celebrado en Pamplona en abril del 2002, con la ulterior posibilidad de publicar este proyecto de biografía intelectual en la serie de Cuadernos de

---

<sup>10</sup> Cf. A. I.

<sup>11</sup> Cf. Gombrich, E. H., *The Sense of Order*, Phaidon, London, 1992, *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Gili, Barcelona, 1980.

Estética de la Cátedra Felix Huarte. Asimismo me gustaría agradecer a Jaime Nubiola y al Grupo de Estudios Peirceanos sus sugerencias sobre el papel desempeñado por Gombrich en la publicación de *La sociedad abierta y sus enemigos* de Popper, así como a sus veladas referencias en *Arte e ilusión* a las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein, a pesar de la enorme polémica que esta simple adscripción provocó. Todas estas sugerencias supusieron pequeños impulsos que han permitido culminar la primera fase de un trabajo todavía inacabado que ahora se me promete tan fructífero.



# I. ¿ FUNCIONALISMO, EXPRESIONISMO O CLASICISMO? UN DEBATE EN LA VIENA DE WITTGENSTEIN, POPPER Y GOMBRICH

## 1. Singularidades de una generación de intelectuales “autoexiliados”.

La vida de Gombrich está surcada de paradójicas similitudes con las de Wittgenstein y Popper. A los tres se les pueden atribuir unos rasgos generacionales inconfundibles. Los tres son vieneses, y sus vidas están marcadas por la crisis cultural y artística de fin de siglo, aunque desde posturas muy distintas: Wittgenstein defendió un expresionismo artístico, Popper un funcionalismo y Gombrich un clasicismo, que trataba de encontrar una conciliación entre las diversas tendencias y estilos artísticos<sup>1</sup>. Por otro lado los tres conocieron directamente a Freud, aunque adoptaron actitudes muy distintas ante el psicoanálisis<sup>2</sup>: Wittgenstein lo admiró, Popper lo rechazó y Gombrich trató de mantener un equilibrio entre ambas propuestas. A este respecto los tres se ejercieron una influencia recíproca, a pesar de dedicarse a áreas del conocimiento muy diferentes, siendo posiblemente los únicos que entendieron en toda su complejidad el momento cultural en que vivieron. Gombrich era veinte años más joven que Wittgenstein y siete más que Popper, iba siempre a la estela de ambos, y fue también el último en morir. Quizás por eso tuvo una visión más independiente del impacto efectivo que las respectivas propuestas de Wittgenstein y Popper ejercieron en la teoría del arte en general y en el psicoanálisis en particular, aceptó mu-

---

<sup>1</sup> Cf. Gombrich, E. H., *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, Einaudi, Torino, 1999.

<sup>2</sup> Cf. Rudnytsky, P. L., *Reading Psychoanalysis. Freud, Rank, Ferenczi, Groddeck*, Cornell University, Ithaca, 2002.

chas de sus propuestas, pero tratando de buscar un punto medio de equilibrio entre ellas<sup>3</sup>.

Por otro lado los tres fueron judíos asimilados, profundamente integrados en la sociedad y en la cultura de su tiempo. Ello no impidió que sufrieran de un modo u otro las consecuencias del holocausto nazi, aunque los tres lograron salir indemnes del peligro que sobre ellos se cernió. Los tres terminaron emigrando, y se instalaron en Inglaterra. Lo hicieron en momentos y de maneras muy distintas, viéndose desplazados del contexto cultural de su Viena natal. La trayectoria vital de los tres en su exilio "voluntario" se entrecruzó en Londres, aunque mantuvieron una gran independencia, sin dar lugar a los procesos de identificación compensatoria que cabría esperar. Gombrich reconoce que Popper le ayudó a adoptar un punto de vista más autocrítico y más distante respecto de sus iniciales posicionamientos historicistas y culturalistas de tipo hegeliano, o respecto del psicoanálisis de Freud, aunque él siempre trató de encontrar una vía media entre todas estas diversas tradiciones de pensamiento, al modo como ya lo había intentado Aby Warburg, su permanente punto de referencia en este tipo de problemas<sup>4</sup>.

## 2. La Viena de Wittgenstein, Popper y Gombrich.

El "humus" o lugar común a los planteamientos de Wittgenstein, Popper y Gombrich fue la cultura vienesa de fin de siglo, o la llamada Kakanía por Müsil (la "K-K") es decir, la *Kaiserlich-Königlich* o la Imperial-real, con la connotación claramente despectiva de una mediocracia funcional bastante ramplona. Este elemento cultural común les hizo compartir unos rasgos generacionales muy definidos, aunque en cada caso reaccionaran de un modo muy distinto ante la cultura de su tiempo. Wittgenstein perteneció a una familia muy acomodada e influyente de la sociedad vienesa, que de-

---

<sup>3</sup> Cf. Richmond, S., *Aesthetic Criteria: Gombrich and the Philosophies of Science of Popper and Polanyi*, Rodopi, Amsterdam, 1994.

<sup>4</sup> Cf. Gombrich, E. H., "Un apunte autobiográfico", *Temas de nuestro tiempo*, Debate, Madrid, 1997, pp. 11-24, G E. p. 21-36.

sempeñó un papel decisivo en el fomento de las nuevas tendencias pictóricas y musicales del nuevo siglo<sup>5</sup>. Personalmente Wittgenstein mantuvo siempre una gran admiración por Freud y el psicoanálisis, pero también tuvo un protagonismo muy destacado en la génesis del Círculo de Viena, a pesar de anteponer otro tipo de preocupaciones pedagógicas y sociales más altruistas que le impidieron asistir a las reuniones habituales del grupo<sup>6</sup>. El Círculo de Viena siempre tuvo a Wittgenstein como a uno sus representantes emblemáticos, recibiendo reiteradas invitaciones para dedicarse profesionalmente a la filosofía académica por parte de personas tan distintas como Schlick, Frege o más tarde Russell. Sin embargo, Wittgenstein siempre se mostró desdeñoso y un tanto despegado ante este tipo de propuestas. Hasta el punto que dentro del Círculo siempre se le consideró un heterodoxo en determinadas cuestiones, o al menos un tanto excéntrico, ya sea en teoría del arte o en su postura incondicional a favor del psicoanálisis<sup>7</sup>.

Por su parte Popper perteneció a una familia intelectual de clase media bien relacionada pero con numerosos altibajos económicos, que pronto le hicieron ver la imposibilidad de proseguir sus añoradas aspiraciones musicales, teniendo finalmente que desempeñar otras tareas pedagógicas secundarias<sup>8</sup>. Popper en su autobiografía narra cómo tuvo serias dudas de dedicarse a la música, aunque al final se conformó con dar una orientación musical a sus estudios de pedagogía. En 1925 conoció a la que sería su mujer, Hennie, en el recién formado Instituto Pedagógico de Viena. Defendió su tesis doctoral en 1928 sobre "Historia de la música, filosofía y psicología", y obtuvo la máxima calificación. Más tarde, ya en 1932, Schlick le negó el acceso al Círculo Gomperz por la enemistad que ya entonces mantenía con Wittgenstein. Poste-

---

<sup>5</sup> Cf. Wittgenstein, L., *Wiener Ausgabe. Band 11: The Big Typescript*, Springer, Wien, 2000.

<sup>6</sup> Cf. Jones, E., *Vida y obra de Sigmund Freud*, Anagrama, Barcelona, 2003.

<sup>7</sup> Cf. Stadler, F., *The Vienna Circle. Studies in the Origins, Development, and Influence of Logical Empiricism*, Springer, Wien, 2001.

<sup>8</sup> Cf. Hacothen, M. H., *Karl Popper, the Formative Years, 1902-1945: Politics and Philosophy in interwar Vienna*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

riormente se vio también rechazado en su pretensión de formar parte del Círculo de Viena, por el desdén antes mostrado hacia el *Tractatus* y hacia las propuestas psicoanalíticas de Freud. Por este motivo siempre encontró muchas dificultades para relacionarse con Schlick o Russell, salvo cuando les unió temporalmente su común enemistad con Wittgenstein, como sucedió en Cambridge. Más tarde, en 1930, Popper contrajo matrimonio con Hennie, y Fiegl le animará a escribir *La lógica de la investigación científica*, cuya primera versión reducida no saldría publicada hasta 1934<sup>9</sup>.

Finalmente, la familia de Gombrich también perteneció a la clase media, aunque con una gran movilidad social. En su infancia estuvo en Suecia, para volver de nuevo a Viena al terminar la primera guerra mundial. Entonces Viena pasaba por una situación de gran miseria material y de profundas transformaciones políticas con la caída del Imperio austro-húngaro y la llegada del nuevo sistema de democracia parlamentaria, en la que reinaba un antisemitismo creciente<sup>10</sup>. La familia emigró y Gombrich también vivió varios años en la Italia fascista de Mussolini, para volver de nuevo a Viena, donde su familia también tuvo una presencia muy activa en la sociedad cultural vienesa. La madre de Gombrich de soltera fue una destacada pianista, y más tarde fue profesora. Además su familia le proporcionó muchos contactos con personalidades célebres de la Viena de principios de siglo como Freud o Bühler, lo que le permitió participar en sus respectivas inquietudes culturales y pedagógicas a pesar de las diferencias generacionales existentes entre ellos. Las familias de Popper y Gombrich se conocían desde Viena, ya que sus respectivos padres eran dos conocidos abogados; además, su amistad se incrementó especialmente a raíz de la temprana muerte del padre de Popper, aunque todavía de un modo esporádico<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Cf. Russell, B., *Lo mejor de Bertrand Russell*, Edhasa, Barcelona, 2002.

<sup>10</sup> Cf. Heidelberger, M., Stadler, F. (Hrsg.), *Wissenschaftsphilosophie und Politik. Philosophy of Science and Politics*, Springer, Wien, 2003.

<sup>11</sup> Cf. Gombrich, E. H., "Personal Recollections of the Publications of "The Open Society", *Popper's Open Society after Fifty Years. The Continuing Relevance of Karl Popper*, Routledge, London, 1999, p. 17-28.



Hubo numerosas semejanzas en los inicios de sus carreras profesionales. Wittgenstein y Popper se involucraron personalmente en el movimiento de renovación pedagógica impulsado por Bühler, en consonancia con la reforma de estudios que el emperador Francisco José impulsó en Austria a partir de 1919, que dio paso a una democracia parlamentaria en la que Kelsen y Lazarfeld también tuvieron un protagonismo considerable<sup>12</sup>. Como señala W. W. Bartley III, Popper y Wittgenstein tomaron parte activa en este movimiento de renovación pedagógica, se matricularon en los cursos resultantes con vistas a la preparación de profesores, aunque con motivaciones muy distintas; Wittgenstein siempre consideró a Bühler un charlatán, mientras que Popper siempre le tributó una gran admiración. Por su parte Gombrich asistió de modo asiduo a las clases de Bühler en la Universidad. Se interesó especialmente por su “teoría de la expresión”, la “teoría del lenguaje”, el “pensamiento sin imágenes”, el “apercibimiento de la regla” o la función del juego en el desarrollo infantil. Las propuestas de Bühler fueron el punto de partida de las reformas educativas del emperador Francisco José, pero también de la filosofía analítica y de la teoría de los juegos de lenguaje de Wittgenstein, así como del principio de refutación y de la teoría de la ciencia de Popper, aunque en cada caso se diera a dicha teoría una orientación muy distinta<sup>13</sup>.

La formación escolar de Gombrich es inseparable del prestigioso Theresianum, donde el estudio del arte clásico se le acabó haciendo muy familiar. Especialmente le agradó la obra de Max Dvorák, *Historia del arte como historia del espíritu*<sup>14</sup>, y la de Wilhelm Waetzoldt, *Historia del arte alemán*<sup>15</sup>, que le permitieron conocer las propuestas revisionistas de la así llamada Escuela de Viena de la historia del arte. A partir de entonces decidió dedicarse a la enseñanza del arte en

---

<sup>12</sup> Cf. Bailey, R., *Education in the Open Society – Karl Popper and Schooling*, Ashgate, Aldershot, 2001.

<sup>13</sup> Cf. Bartley, W. W., *Wittgenstein*, Cátedra, Madrid, 1982.

<sup>14</sup> Dvorák, M., *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Munich, 1924. Citado en Gombrich *Esencial*, p. 23.

<sup>15</sup> Waetzoldt, W., *Deutsche Kunsthistoriker*, 2 vol, Leipzig, 1921-1924.

la Universidad de Viena, para lo que se le ofrecían dos posibilidades. La vieja enemistad entre Dvorák y un compañero suyo, Josef Strzygowsky<sup>16</sup> un disidente radical de la Escuela de Viena, dio lugar a una dualidad de especialidades. En efecto Strzygowsky prestó especial interés a diversas manifestaciones del arte popular del norte europeo; daba gran importancia al arte global y al arte de las estepas de poblaciones migratorias, adoptando posturas cercanas a lo que después se llamó el antiarte. Odiaba lo que denominaba el “arte de los poderes”, o el *Machtkunst*, entre los que lógicamente se incluía el clasicismo de Dvorák, tan enraizado en Viena. Gombrich asistió a las clases de Strzygowsky, pero lo encontró egocéntrico, presumido y presuntuoso, por lo que decidió no seguir sus cursos. La otra posibilidad era seguir los cursos de Julius von Schlosser, continuador de la cátedra de Dvorák, muy conocido ya entonces por su *Literatura del arte*<sup>17</sup>. Von Schlosser no era buen expositor, pero era un encumbrado erudito al que se le tenía un gran respeto.

Gombrich llegó al conocimiento del arte clásico a través de sus profesores universitarios Schlosser, Löwy y más tarde Köhler, que a su vez seguían las propuestas de Winckelmann y de Hegel. Löwy le enseñó a interpretar el peculiar naturalismo del arte griego, siempre con la pretensión de lograr la emancipación de la imagen visual respecto de su ulterior uso simbólico o estrictamente conceptual. Schlosser le enseñó la función de la repetición de los motivos en el arte medieval, fue él sin duda el que ejerció mayor influjo académico en su época de formación. En ningún caso estos profesores universitarios se atrevían a ejercer una sana autocrítica respecto a los precursores de la Escuela de Viena, aunque ya para entonces era evidente que muchas de sus propuestas habían

---

<sup>16</sup> Strzygowaky, J., *Early Church Art in Northern Europe, with Special Reference to Timber Construction and Decoration*, London, 1928. Citado en Gombrich *Esencial*, p. 24.

<sup>17</sup> Schlosser, J. von, *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neuen kunstgeschichte*, Anton Schroll, Wien, 1924, *La literatura artística*, Cátedra, Madrid, 1976.

entrado en crisis<sup>18</sup>. A través de ambos Gombrich se convenció de la importancia de la psicología del arte para entender el arte clásico y moderno, de los que la propia Viena era un buen ejemplo. Especial influjo ejerció la lectura de la popular obra de Alois Riegl, *La pregunta por el estilo*<sup>19</sup>, obra especialmente aconsejada por Schlosser, que le introdujo en el impacto que la evolución de los estilos pudo tener en los diversos modos de concebir la decoración. De aquella época es el comentario irónico que hace Gombrich de cómo por impacto de Riegl su generación se acostumbró a ver hojas de acanto detrás de cada motivo decorativo. Gombrich nunca llegó a desprenderse totalmente de esta dependencia, a pesar de otras muchas discrepancias que hubo entre ellos. También fueron los consejos de Schlosser los que le animaron a especializarse en el arte renacentista de Giulio Romano, al que dedicó su tesis doctoral<sup>20</sup>. La defendió en 1933, después de realizar algunos viajes a Mantua. Allí pudo tener un conocimiento directo de los archivos que le permitieron comprender mejor el complejo proceso de construcción del Palazzo del Tè, una edificación de rasgos claramente manieristas. Eso le permitió cuestionar el pretendido carácter decadente del manierismo, como si se tratase de un estilo de recursos agotados, que se ve obligado a repetir y superponer soluciones ya conocidas, cuando en su opinión es un estilo tan original como cualquier otro. Julius von Schlosser desde un principio apreció la importancia de la propuesta de Gombrich, y le animó a culminar su trabajo, sin duda la primera aportación importante de Gombrich a la historia del arte<sup>21</sup>.

De todos modos su carrera profesional cambió de rumbo cuando en 1935 Ernst Kris, conservador en el departamento de Artes Aplicadas del Kunsthistorisches Museum de Viena,

---

<sup>18</sup> Cf. Arnt, A., Bal, K., Ottmann, H., *Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik – Die Politik der Kunst. Zweiter Teil*, Akademie, Berlin, 2000.

<sup>19</sup> Cf. Riegl, A., *Stilfragen*, Berlin, 1983, *Problemas de estilo*, G. Gili, Barcelona, 1980.

<sup>20</sup> Cf. Gombrich et alia, *Giulio Romano*, Electa, Milano, 1989.

<sup>21</sup> Cf. Gombrich, E. H., "Zum Werke Giulio Romano", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Nueva Serie, VIII, 1934, IX, 1935, *Nuevas visiones de viejos maestros*, 147-170, GE, 401-410.

le puso en contacto con las ideas pedagógicas de Bühler y con el psicoanálisis de Freud. Asimismo, le facilitó su posterior viaje a Londres en 1936 para ir a trabajar como *Research Assistant* en el Warburg Institute (con su importante biblioteca) que en diciembre de 1933 había trasladado su sede a Londres, debido a las dificultades encontradas en Hamburgo. Kris también le sugirió la publicación de una *Breve historia del mundo* para niños, que tuvo un éxito inesperado<sup>22</sup>. Posteriormente, en 1940, ambos colaboraron en una obra conjunta, *Caricaturas*, muy influida también por el psicoanálisis de Freud. Esta obra nunca llegó a ser publicada.

### 3. El debate sobre los estilos y especialidades artísticas de comienzos de siglo.

Para comprender el punto de partida de Gombrich conviene tener en cuenta el ambiente artístico de Viena anterior a 1914, ya sea referido a la música, a la arquitectura o a la pintura<sup>23</sup>. Sólo se puede valorar su decisivo impacto en el pensamiento contemporáneo cuando se tiene en cuenta el influjo ejercido sobre personajes tan emblemáticos como Wittgenstein, Popper o el propio Gombrich. De este modo sus propuestas se sitúan en el centro de esta polémica sobre los estilos y especialidades artísticas, sin dejar a nadie indiferente. Según Janik y Toulmin<sup>24</sup>, a comienzos de siglo se vivió una creciente confrontación entre dos tendencias artísticas encontradas. Por una parte el decadente arte oficial auspiciado por la monarquía austro-húngara de los Hausburgo, que tenía a su representante principal en el pintor de palacio, Hans Makart, con obras decorativas y ornamentales de grandes dimensiones y enormes aparatos académicos, cargadas de numerosas alusiones mitológicas y con intenciones ideológicas claramente

---

<sup>22</sup> Gombrich, E. H., *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser*, DuMont Buchverlag, Köln, 1985, *Breve historia del mundo*, Península, Barcelona, 2001.

<sup>23</sup> Cf. McClary, S., *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*, California University, Berkeley, 2000.

<sup>24</sup> Cf. Janik, A., Toulmin, S., *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1974, p. 118 y ss.

conservadoras<sup>25</sup>. Eran obras muy aparatosas basadas en la imitación, pero con descuidos y anacronismos imperdonables, sin el sentido verdaderamente creador del arte. Gombrich conoció muy de cerca estas tendencias artísticas a través de Kris, que trabajaba en el Museo de Arte de Viena y le inició en la admiración que siempre tuvo por el ideal de *humanitas* del arte clásico, especialmente en el renacimiento<sup>26</sup>.

Por otro lado, el estilo secesionista (*Secessionstil*) de Gustav Klimt, o más tarde Kokoschka, muy influidos por el impresionismo francés y por los poetas simbolistas, fueron los iniciadores del expresionismo austríaco<sup>27</sup>. Gombrich siempre antepuso su interés por el estilo clásico, como demostró con su elección de Giulio Romano, como tema de tesis doctoral. Prestó una gran atención a las así llamadas artes ornamentales y al así llamado estilo renacentista, sin considerarlo una manifestación artística decadente. Sin embargo Gombrich también se interesó por los nuevos estilos pictóricos, aunque aparentemente tuvieran un valor secundario, como ocurrió con su interés por las caricaturas<sup>28</sup>.

La Viena anterior a 1914 acogió las más diversas tendencias artísticas, pero no siempre la convivencia entre ellas fue pacífica<sup>29</sup>. Klimt inició el movimiento artístico de la “secesión” que llevó a cabo una auténtica revolución a favor de la libertad creativa del “art nouveau”. Su pintura rompió con el pasado decadente de la monarquía de los Hausburgo y, a la vez, logró sintonizar con la historia y la cultura de su tiempo. Klimt desarrolló una forma de expresión sutil e insinuante,

---

<sup>25</sup> Cf. Ruppert, W., *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Suhrkamp, Frankfurt, 1998.

<sup>26</sup> Cf. Chiavoni, L., Ferlisi, G., Grassi, M. V., *Leon Battista Alberti e il Quattrocento: studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*, L. S. Olschki, Firenze, 2001.

<sup>27</sup> Cf. Beyme, K. von, *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt, 1998.

<sup>28</sup> Cf. Montes, C., *Creatividad y estilo. El concepto de estilo en E. H. Gombrich*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1989.

<sup>29</sup> Cf. Pix, U., Wellmann, H. (Hrsg), *Stile, Stilprägungen, Stilgeschichte*, C. Winter, Heidelberg, 1998.

que no dependía necesariamente de los cánones populares del pasado, que exigían la transmisión de un mensaje claro y explícito, al modo del estilo tradicional de Makart. Klimt también demostró un gran dominio de las artes pictóricas y ornamentales, haciendo que su estilo fuera desde un principio muy popular, aunque en general fuera bastante postergado por tener pocos imitadores. Sin embargo consiguió hacer atractivas las innovaciones estilísticas desempeñando una tarea pedagógica inapreciable de cara a la aceptación posterior de estas nuevas tendencias pictóricas<sup>30</sup>.

La arquitectura moderna de Otto Wagner dio un nuevo impulso al movimiento "secesión". Rompió con los cánones tradicionales, aunque se dejó llevar por la tendencia a la ornamentación, sustituyendo el viejo convencionalismo por otro de orden distinto<sup>31</sup>. Al menos así ocurrió en la estación subterránea de Karlsplatz, o en los edificios de la Caja de Ahorros de Correos de Viena. Sin pretenderlo, cayó en la exageración y en el esperpento modernista, ya que sus propuestas fueron, en el fondo, igualmente ornamentales y esteticistas, y nunca llegó a apreciar las paradojas y el sinsentido que todo ello suponía. De todos modos en Kakanía todo era posible, aunque también hubo otras reacciones aún más revolucionarias que todavía estaban por llegar<sup>32</sup>.

#### 4. La respuesta funcionalista a la crisis de fin de siglo.

La auténtica revolución renovadora de la vida artística vino de la mano del funcionalismo de Loos, que tuvo un impacto sin precedentes hasta entonces. Se asignó a sí mismo un papel en el arte semejante al de un profeta en el Antiguo Testamento. Su mensaje era no hacer ninguna concesión a la ornamentación, ejerciendo una gran influencia entre los artistas

---

<sup>30</sup> Cf. Bourdieu, P., *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Suhrkamp, Frankfurt, 2001.

<sup>31</sup> Cf. Zembylas, T., *Kunst oder Nichtkunst. über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung*, WUV-Wien Universität, Wien, 1997.

<sup>32</sup> Cf. Smith, P., Wilde, C. (ed.), *A Companion to Art Theory*, Blackwell, Oxford, 2002.

dadaistas. Tuvo un influjo muy directo en las ideas estéticas de Wittgenstein, Popper y Gombrich, aunque cada uno reaccionó de forma muy distinta ante este tipo de propuestas. Para Loos había que evitar el fetichismo de la ornamentación propio de los países sin cultura artística, como de hecho ocurría en la cultura americana. Por eso cuando era posible, como sucedía en la cultura austríaca, había que mantener una separación lo más estricta posible entre el arte y la ornamentación, entre el artista y el artesano, sin favorecer la mezcla de estilos<sup>33</sup>.

Según Loos, los objetos artísticos se diferencian de los meramente ornamentales en que deben tener una función revolucionaria en su propio ámbito para ser tales. Es decir, deben transmitir unos valores espirituales con un alcance cultural muy preciso, sin servirse para ello del ejercicio de técnicas meramente artesanales. Solo así el arte permitirá mejorar la relación con el propio entorno, sin que los objetos artísticos desempeñen un papel ornamental meramente decorativo. Posteriormente Loos extendió esta misma crítica a aspectos diversos de la sociedad, tomando siempre como punto de partida el estilo funcionalista de la arquitectura<sup>34</sup>.

Según Loos, se debe contraponer la finalidad revolucionaria de la obra de arte respecto de la dimensión meramente funcional y conservadora de los objetos ornamentales. Por ejemplo, en la construcción de una casa familiar debe primar un principio de utilidad muy estricto propio de los objetos ornamentales, sin pretender que llegue a ser una obra de arte revolucionaria<sup>35</sup>. Al menos así ocurrió con el diseño del edificio que levantó en la Michaelerplatz, enfrente del Palacio Imperial. Diseñó un bloque de pisos funcionales que carecían de marcos de ventana, en claro contraste con la profusión ornamental del resto de la plaza, especialmente el Palacio imperial, bajo la excusa de tratarse de una auténtica obra de

---

<sup>33</sup> Cf. Clark, T., *The Theory of Inspiration*, Manchester University, Manchester, 2000.

<sup>34</sup> Cf. Montes, C., *Teoría, crítica e historiografía de la arquitectura*, EUNSA, Pamplona, 1985.

<sup>35</sup> Cf. Genette, G., *The Work of Art. Immanence and Transcendence*, Cornell University, Ithaca, New York, 1997.

arte. Por su parte Kokoschka aplicó estas mismas ideas en el ámbito de la pintura, conceptualizándola como una auténtica obra de arte, sin admitir el recurso a objetos ornamentales con una función meramente complementaria. Al menos eso pretendió Kokoschka con la expresión pictórica del rostro humano, que a su vez muestra el lado eterno que permanece oculto tras la temporalidad<sup>36</sup>.

Janik y Toulmin<sup>37</sup> han reconstruido los dilemas culturales que originó la aparición de estos movimientos artísticos “secesionistas”, con dos posibilidades claramente enfrentadas. Por un lado, si las manifestaciones artísticas son una forma de autoexpresión proyectiva de los propios sentimientos e ideales, como había sido tradicional desde al menos el romanticismo. O si, por el contrario, se debería abrir paso a una visión más funcionalista, es decir, más positivista y científica, que reduce el arte a la función específica que en cada caso desempeña. Por ejemplo, la obra de arte musical se debería reducir a un simple arte instrumental o utilitario (*Gebrauchsmusik*), donde sólo se tiene en cuenta la lógica interna de la propia partitura, como sucede en las “composiciones dodecafónicas” de Schönberg, sin otorgar mayor importancia a otros “efectos musicales” secundarios tan a gusto de los románticos<sup>38</sup>. En arquitectura también se acabó imponiendo el diseño funcional de Loos, o más tarde Gropius o Bauhaus, donde el significado de cada elemento se reduce al uso que se le puede dar en un contexto determinado. Se introdujo así una simplificación radical de los diseños arquitectónicos, eliminando cualquier elemento superfluo o inútil. Se consideró que todo lo que fuera meramente ornamental daba lugar a numerosas paradojas y sinsentidos, o a manifestaciones simplemente de mal gusto, como era tan frecuente en la archi-

---

<sup>36</sup> Cf. Gombrich, E. H., *Kokoschka in his Time: Lecture given at the Tate Gallery on 2 July 1986*, The Tate Gallery, London, 1986.

<sup>37</sup> Cf. Janik, A., Toulmin, S., *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1974, p. 317 y ss.

<sup>38</sup> Cf. Kivi, P., *Introduction to Philosophy of Music*, Clarendon, Oxford University, 2002.



itectura burguesa convencional o incluso en el anterior “art nouveau” de la época<sup>39</sup>.

En este contexto aparecieron numerosas contradicciones culturales, ya que tampoco los seguidores de Loos fueron excesivamente consecuentes con sus respectivas propuestas. Introdujeron numerosos diseños meramente estructurales, en los que su pretendida funcionalidad brillaba por su ausencia, o quedaba reducida a una mera disponibilidad hipotética, que casi siempre se volvía en sí misma irrealizable en la práctica. Volvía a aparecer en la arquitectura la paradoja ya descrita por Musil en *El hombre sin atributos*, obra emblemática para entender la Viena anterior a 1914. Por buscar la realización de todas las posibilidades futuras al final el funcionalismo terminaba fomentando los mismos sinsentidos que intentaba evitar, quedándose en la mayoría de los casos en un cálculo hipotético de meras posibilidades, que no llegaba a realizar de un modo efectivo ninguna de ellas. Por otro lado, el impacto de estas tendencias artísticas se vio incrementado por el proceso de profesionalización de la cultura, que generó a su vez un nuevo tipo de escolástica estilística, según la cual cada gremio profesional tiene sus criterios y un funcionamiento autónomo, sin que ya sea posible cultivar un mestizaje recíproco, como en principio cabría esperar<sup>40</sup>.

## 5. El expresionismo estético y psicoanalítico de Wittgenstein.

El movimiento “secesión” tuvo un gran impacto, no dejó a nadie indiferente. A este respecto Janik y Toulmin<sup>41</sup> han hecho notar que el *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein se puede interpretar como un posible posicionamiento en el debate

---

<sup>39</sup> Cf. Rescher, N., *Paradoxes. Their Roots, Range, and Resolution*, Open Court, Chicago, 2001.

<sup>40</sup> Cf. Gunia, J., *Die Sphäre der Ästhetischen bei Robert Musil. Untersuchungen zur Welt am Leitfaden der “Membran”*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2000.

<sup>41</sup> Cf. Janik, A., Toulmin, S., *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1974, p. 225 y ss.

sobre los estilos y especialidades artísticas de la Viena de principios de siglo. En concreto Wittgenstein habría defendido un expresionismo artístico frente a las numerosas paradojas del funcionalismo de Loos y otros movimientos artísticos similares. En su opinión, los problemas estéticos constituyen un motivo importante de inspiración para el análisis del lenguaje de Wittgenstein y para el proyecto programático de filosofía transcendental defendido en el *Tractatus*<sup>42</sup>.

Wittgenstein habría tratado de buscar a lo largo del *Tractatus* un principio unificador entre las respectivas formas de expresión lingüística, artística, o simplemente psicoanalítica, sin excluir ninguna forma de expresión que pudiera alcanzar un *sentido* verdaderamente comunicativo, ya fuera moderna o clásica. Con este fin siguió un procedimiento transcendentalista típicamente kantiano, que trataba de delimitar el uso válido del lenguaje, la ética, el arte, o el psicoanálisis, mediante una descripción de la razón desde dentro de sí misma, para justificar así sus respectivos presupuestos previos<sup>43</sup>. Kant intentó delimitar el uso de la razón por un procedimiento estrictamente transcendentalista, por ser la única manera de dejar un lugar a la fe religiosa, justificando de este modo una posible compatibilidad entre ambas. Por su parte Wittgenstein trató de dejar un hueco a la ética, al arte, o al psicoanálisis, comenzando con una previa delimitación del ámbito específico de la ciencia, o del propio lenguaje, para de este modo evitar que el propio avance de estos saberes terminase eliminando la necesidad de la ética, del arte, o del psicoanálisis, cuando era evidente la vigencia efectiva de todas estas formas de comunicación humana<sup>44</sup>.

A lo largo de toda su trayectoria intelectual Wittgenstein siempre buscó una defensa de los valores éticos, artísticos y psicoanalíticos. Por ejemplo, cuando se hizo notar que en toda forma de comunicación lingüística, incluida la científica,

---

<sup>42</sup> Cf. Ostrow, M. B., *Wittgenstein's Tractatus. A dialectical Interpretation*, Cambridge University, Cambridge, 2002.

<sup>43</sup> Cf. Crowther, P., *The Transhistorical Image. Philosophizing Art and its History*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

<sup>44</sup> Cf. Ziarek, K., *The Historicity of Experience. Modernity, the Avant-Garde, and the Event*, Northwestern University, Evanston (IL), 2001.

se establece una separación muy clara entre “lo que se dice” y “lo que simplemente se muestra”, cuando en realidad esta separación procede de la contraposición que la ética, el arte, el psicoanálisis o la crítica de las ideologías, establecen entre lo declarado en teoría y lo que efectivamente se hace en la práctica. De este modo se ponía de manifiesto cómo, al final, la ética, el arte o el psicoanálisis, tienen la última palabra a la hora de expresar el sentido último de lo que efectivamente se quiere decir, sin poder quedar excluidos de la así llamada crítica de las ideologías<sup>45</sup>.

Wittgenstein siempre tomó a Kierkegaard, Schopenhauer, Tolstoy como referentes de su propio modo de relacionar la ciencia, la ética y el arte, sin reducirlos a un simple convencionalismo o a una práctica moral meramente externa<sup>46</sup>. Wittgenstein también aceptó el modo en el que entendieron esta relación algunos artistas célebres de su época, como Haecker, Kraus, el expresionismo modernista de Klimt, o más tarde Kokoschka, y el funcionalismo de Loos o el dodecafonismo de Schönberg. En todos estos casos la expresión artística siempre se puso al servicio de determinados valores éticos, artísticos o simplemente ideológicos, que a su vez eran su condición de sentido. Para Wittgenstein la ética y el arte siempre hacen una referencia implícita a estos valores tácitos, inconscientes o simplemente innombrables, que no admiten un posible sometimiento a un código de conducta o a un canon artístico válido para todos<sup>47</sup>.

Según Janik y Toulmin<sup>48</sup>, Wittgenstein concibió el *Tractatus* como la única forma posible de justificación que aún quedaba para conseguir una recuperación del arte como expresión individual de valores éticos superiores. Su propuesta,

---

<sup>45</sup> Cf. Watzka, H., *Sagen und Zeigen. Die Verschränkung von Metaphysik und Sprachkritik beim frühen und beim späten Wittgenstein*, Kohlhammer, Stuttgart, 2000.

<sup>46</sup> Cf. Sagi, A., *Kierkegaard, Religion, and Existence. The Voyage of the Self*, Rodopi, Amsterdam, 2000.

<sup>47</sup> Cf. Berlin, I., *El erizo y la zorra. Tolstoi y su visión de la historia*, Península, Barcelona, 2002.

<sup>48</sup> Cf. Janik, A., Toulmin, S., *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1974, p. 225 y ss.

además, está en consonancia con el espíritu renovador que caracterizó a los movimientos expresionistas y funcionalistas de la Viena de comienzos de siglo. Sin embargo para alcanzar estas conclusiones Wittgenstein siguió una vía muy peculiar. Nunca propició una contraposición entre lo privado y lo público, entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el inconsciente y la conciencia, o entre la inspiración artística y la forma lógica donde esos mismos valores se expresan. En su lugar más bien trató de encontrar la única forma posible de justificar una compatibilidad entre ellos<sup>49</sup>.

Por eso Wittgenstein rechazó en el *Tractatus* el modo escéptico y nominalista como Mauthner despreciaba la expresión artística de estos valores, rechazando la viabilidad de una propuesta de este tipo, ya que para Wittgenstein se trataba del único modo posible que quedaba para poder expresar una valoración de este tipo. En este sentido Mauthner adoptó ante el arte una postura antivalorativa similar a la que más tarde fomentará el convencionalismo crítico de Popper, al menos en sus primeras formulaciones, aunque en ambos casos lo hicieran por motivaciones muy distintas. En cualquier caso Wittgenstein trató de encontrar un principio unificador que diera razón de la capacidad de asignar a las diversas manifestaciones éticas, artísticas o psicoanalíticas, un sentido expresivo cada vez más compartido, con independencia del buen o mal uso de ese mismo estilo o forma de expresión<sup>50</sup>.

Según Wittgenstein, se debe evitar que el expresionismo, el funcionalismo o la música instrumental, se reduzcan a un mero estructuralismo vacío de contenido, o a un simple arte ornamental sin alma, como de hecho ocurrió en muchos representantes del arte contemporáneo<sup>51</sup>. Según Janik y Toulmin, para el *Tractatus* la localización de una forma lógica apropiada es el requisito imprescindible para lograr una adecuada expresión de determinados valores éticos, artísticos o

---

<sup>49</sup> Cf. Charles, D., Child, W. (eds.), *Wittgensteinian Themes*, Oxford University, Oxford, 2001.

<sup>50</sup> Cf. Lewis, P. (ed.), *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Ashgate, Hampshire, 2002.

<sup>51</sup> Cf. Henze, H. W. (Hrsg), *Musik und Mythos. Neue Aspekte der Musikalischen Ästhetik V*, Fischer, Frankfurt, 1999.

psicoanalíticos, ya se haga de una forma consciente o inconsciente. Sin embargo el recurso a esta forma lógica de suyo no es suficiente para justificar el valor de una determinada expresión artística, o del propio inconsciente, ya que el fin último perseguido a través de todas esas actividades sólo “se muestra”, pero su descripción explícita ya no siempre coincide con lo que efectivamente sucede de un modo implícito<sup>52</sup>.

El *Tractatus* trató de justificar así un modelo de representación pictórica donde fuera posible seguir justificando la relación existente entre el lenguaje lógico, la realidad representada y los valores éticos, artísticos o psicoanalíticos, implícitos en la propia realización de ese mismo acto de habla. Evitó así la aparición de un *psicologismo* o de un *emotivismo* aún más pernicioso, como anteriormente ya había sido denunciado por Frege, Schlick o Russell. Pero a la vez el *Tractatus* trató de evitar otro malentendido igualmente pernicioso: la necesidad de asignar un sentido unitario a todas las formas de expresión lingüística y artística, ya se formulen de una forma explícita o implícita, consciente o inconsciente. En efecto, en ningún caso estas expresiones se pueden desligar del motivo originario que constituye su auténtica razón de ser, como es su propia voluntad de alcanzar un sentido compartido, a pesar de la situación de solipsismo radical que el análisis lingüístico de Wittgenstein tomó como punto de partida del *Tractatus*. Según Janik y Toulmin<sup>53</sup>, Wittgenstein en sus trabajos de ingeniero, siempre puso el cálculo matemático al servicio de un fin previo, tratando de evitar de este modo las paradojas y sinsentidos que se hicieron presentes en el uso meramente instrumental de su solipsismo lingüístico o del propio funcionalismo artístico<sup>54</sup>.

Bernhard Leitner también ha mostrado el modo tan directo y cercano en el que Wittgenstein vivió este debate sobre los estilos y las especialidades artísticas, sin quedarse en un pla-

---

<sup>52</sup> Cf. Hacker, P. M. S., *Wittgenstein: Connections and Controversies*, Clarendon, Oxford University, 2001.

<sup>53</sup> Cf. Janik, A., Toulmin, S., *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1974, p. 319 y ss.

<sup>54</sup> Cf. Hacker, P. M. S., *Wittgenstein: Connections and Controversies*, Clarendon, Oxford University, 2001.

no de discusión meramente teórico. Por un lado, la vivienda familiar paterna en Allee-gasse dieciséis respondía a los cánones ornamentales de la burguesía vienesa más refinada, con la megalomanía y elitismo característicos de la época. La vivienda era conocida como el "Palais Wittgenstein", aunque para Wittgenstein siempre fue "su casa", que solía frecuentar con asiduidad, incluso cuando se trasladaba a Inglaterra, en contraste con otras mansiones de la familia fuera de Viena. Sin embargo en 1926, para el diseño de una casa que hizo a su hermana Hermine en la Kundmann-gasse de Viena, pidió ayuda a Engelmann, seguidor a su vez de Loos. Con este fin eligió un diseño clamorosamente modernista, que seguía hasta en los detalles más pequeños los principios funcionalistas más estrictos. Por ejemplo, hizo un original diseño de cerraduras, introdujo el sistema de doble ventana, o un peculiar radiador haciendo esquina, que tuvo que ser fabricado fuera de Austria dada la rareza de su diseño. Por supuesto llevó personalmente el seguimiento del proyecto, y ejerció un control exhaustivo de su ejecución<sup>55</sup>.

## **6. La unión de expresionismo, funcionalismo y psicoanálisis en Wittgenstein.**

No se trata de discutir aquí la posible originalidad de Wittgenstein, cuando el arquitecto del proyecto fue Engelmann, discípulo a su vez de Loos. Se trata más bien de mostrar cómo Wittgenstein se involucró personalmente en su modo expresionista de concebir el funcionalismo en la arquitectura, sin establecer una contraposición entre ellos, como ocurrirá en Popper. Para Wittgenstein el arte debe remitirse a determinados presupuestos previos que son su condición de sentido, ya sea para el uso correcto de un instrumento, o para la aplicación correcta de una función, o para la correcta interpretación de sus presupuestos implícitos o inconscientes. Pero no pretendía sustituir el viejo convencionalismo

---

<sup>55</sup> Cf. Leitner, B., *The Wittgenstein house*, Princeton Architectural Press, New York, 2000.

por otro convencionalismo tan arbitrario como el anterior<sup>56</sup>. Para Wittgenstein lo decisivo es el uso que hacemos del funcionalismo para expresar un conjunto de valores previos de tipo ético, artístico, o psicoanalítico, aunque siempre la lógica interna de la obra de arte sea un límite para sus posteriores posibilidades de expresión. Por eso no se puede sustituir un funcionalismo por otro funcionalismo tan arbitrario como el anterior, como ocurriría si la lógica interna de una obra de arte, o de un sueño, fuera en sí misma convencional. La concepción del arte de Wittgenstein está en el centro de su propia filosofía del lenguaje, postulando una identificación entre la ética y el arte, o entre la ética y el psicoanálisis. Es decir, para el *Tractatus* las posibilidades de obrar moral están condicionadas por la lógica interna de los propios actos de habla, o del inconsciente, y concibe el lenguaje y la propia conducta humana como una forma de expresión artística, que a su vez hace una triple referencia al mundo, al inconsciente y a los otros yo o super-yo. Por eso en ningún caso sus reflexiones últimas sobre estos temas en el capítulo seis del *Tractatus* se pueden considerar como un simple añadido superfluo<sup>57</sup>.

Para el *Tractatus* los hechos de la experiencia son una condición de sentido del uso del lenguaje, del arte o del psicoanálisis, sin reducir ya el uso del lenguaje a su consideración como un simple hecho. En el *Tractatus* se recurre al análisis de las propias representaciones psicológicas para localizar así un presupuesto previo al propio uso del lenguaje, como es la referencia compartida a una voluntad de sentido muy precisa. Se sigue a este respecto un planteamiento estrictamente kantiano, aceptando los condicionamientos que impone la teoría pictórica de la representación, pero avanzando en el análisis de este tipo de presupuestos, ya se formulen de un modo explícito o implícito, consciente o inconsciente. Por eso Wittgenstein rechaza la posibilidad de retrotraer este análisis más allá del uso fáctico del lenguaje, sin admitir

---

<sup>56</sup> Cf. Pauen, M., *Grundprobleme der Philosophie des Geistes. Eine Einführung*, Fischer, Frankfurt, 2001.

<sup>57</sup> Cf. Goeres, R., *Die Entwicklung der Philosophie Ludwig Wittgensteins unter besonderer Berücksichtigung seiner Logikkonzeptionen*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2000.

tampoco una posible relativización de su mismo punto de partida, volviendo de algún modo a planteamientos de tipo kantiano<sup>58</sup>.

En su opinión, es un error utilizar este tipo de análisis transcendentalista para mostrar la dependencia del lenguaje de otro tipo de condicionantes sociales (como ocurrió en el planteamiento nominalista escéptico de Mauthner) cuando más bien este punto de partida pone de manifiesto la posibilidad de expresar una voluntad de sentido mutuamente compartida, con independencia de que se haga explícitamente o no. Por eso mismo también rechaza la posibilidad de relativizar este mismo punto de partida remitiéndose a unas representaciones de tipo psicológico o de tipo falibilista, como ocurrió en el convencionalismo crítico de Popper, cuando por este procedimiento se localizan un tipo de presupuestos totalmente distintos: según Wittgenstein se localiza más bien la gramática profunda que a su vez está sobreentendida en la expresión externa de cualquier acto de habla, o de un sueño, concebidos ambos al modo de una obra de arte, como ahora exige la teoría pictórica de la representación<sup>59</sup>.

Para el *Tractatus*, ni la ética, ni la estética, ni el psicoanálisis, se pueden reducir al uso riguroso y estricto de un conjunto de técnicas. El análisis lingüístico en todo momento se debe subordinar a un fin muy preciso, como es la voluntad de expresar un sentido verdaderamente compartido. Evidentemente Wittgenstein utiliza las técnicas analíticas tomadas de Frege y Russell para evitar diversos malentendidos de tipo metafísico a los que con frecuencia puede dar lugar el uso del lenguaje, ya sea por parte de la ciencia, de la ética, del arte o del propio psicoanálisis. Por eso el *Tractatus* siempre presupone la voluntad de expresar un sentido que ellas mismas se asignan, ya lo hagan de un modo explícito o implícito, consciente o inconsciente, por ser precisamente lo que "sólo se muestra" pero no se puede decir. El positivismo lógico nunca

---

<sup>58</sup> Cf. Pieper, H.-J., *Geschmacksurteil und ästhetische Einstellung*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2001.

<sup>59</sup> Cf. Landscheid, U., *Wittgenstein – Theorien und Tatsachen*, Alber, Freiburg, 2000.



aceptó este tipo de presupuestos implícitos, carentes de una prueba proporcionada, lo que se consideró una anomalía del método analítico en Wittgenstein. Justo por este motivo Wittgenstein en ocasiones fue considerado un excéntrico de corte transcendentalista dentro del Círculo de Viena, haciendo un uso heterodoxo de las propuestas del positivismo lógico respecto de la ética y de la estética<sup>60</sup>.

Por otro lado, con posterioridad a la publicación del *Tractatus* en 1921, Wittgenstein prosiguió este tipo de análisis introduciendo un aparente cambio de estrategia, pero sin desdecirse de sus anteriores propuestas. En efecto, en las *Investigaciones filosóficas*, publicadas de un modo póstumo en 1953, admitió otro tipo de presupuestos aún más profundos, que también constituyen una condición de sentido del uso en común del lenguaje cotidiano, ya se utilicen con fines científicos, éticos, artísticos o específicamente psicoanalíticos, como ahora sucede con el recurso a los juegos del lenguaje y a sus correspondientes reglas de uso. En estos casos los juegos del lenguaje siempre están enraizados en un determinado mundo de la vida, que a su vez determina las reglas de uso y su configuración como formas de vida. Se amplía así la descripción de la gramática profunda, que a su vez se afirma como una condición de sentido del propio uso del lenguaje, ya se quiera hacer un uso científico, ético, estético o estrictamente psicoanalítico. En estos casos Wittgenstein concibe las reglas de los juegos del lenguaje al modo de un ideal regulativo, o de una proposición sintética *a priori*, o de un principio tautológico, que permite articular la relación que en todo momento se debe establecer entre las representaciones pictóricas, el mundo de hechos al que se remiten y la voluntad compartida de sentido que a su vez expresan, ya se haga de un modo explícito o implícito. En las *Investigaciones filosóficas* siguió defendiendo un esquematismo transcendental similar al kantiano, aunque ahora se rebase claramente el ámbito del lenguaje científico, como en aquella misma época

---

<sup>60</sup> Sobre este tema, cf. Dumouchel, D., *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, Vrin, Paris, 2000.

también propuso Cassirer en su *Filosofía de las formas simbólicas*<sup>61</sup>.

Estas propuestas de Wittgenstein resultaron desde un principio muy paradójicas, pero él nunca se retractó de sus iniciales planteamientos. Wittgenstein nunca otorgó a una convención lingüística un valor por sí mismo, ni concibió la técnica o la ciencia como un fin en sí, a pesar de los numerosos malentendidos que su actitud pudo provocar. En su opinión, en todos estos casos se exige el cumplimiento de unas condiciones de sentido muy precisas, que ahora vienen exigidas por la lógica interna de su propio proceso creativo de producción, ya sea en virtud de razones éticas, estéticas o simplemente psicoanalíticas. Para Wittgenstein la interpretación del lenguaje y de la propia conducta humana debe lograr una efectiva verificación en los hechos de la experiencia, comprobando así el posible sentido de un determinado aserto artístico, o psicoanalítico, según sus resultados puedan ser verdaderos o falsos, ya que en caso contrario serán declarados un sinsentido. Pero en ningún caso los hechos de la experiencia por si solos podrán expresar cuál es el sentido que se debe dar a la ética, al arte, o al propio psicoanálisis, ya que eso siempre depende no tanto de lo que “se dice”, sino de lo que “se muestra”, es decir, de una voluntad de sentido que, ya se formule de un modo explícito o implícito, consciente o inconsciente, es previa a los propios hechos de la experiencia<sup>62</sup>.

Recientemente Josep Casals en *Afinidades vienesas* ha revisado la interpretación propuesta por Janik y Toulmin de *La viena de Wittgenstein*. Casals coincide sustancialmente en su modo de abordar el problema, aunque formula algunas matizaciones importantes. En su opinión, la postura de Wittgenstein en teoría del arte permaneció inalterada a lo largo de las dos épocas de su trayectoria intelectual, pudiendo ser un buen hilo conductor para reconstruir la unidad interna de su pensamiento, como de hecho posteriormente ha sido muy habi-

---

<sup>61</sup> Cf. Wright, C., *Rails to Infinity. Essays on Themes from Wittgenstein's Philosophical Investigations*, Harvard University, Cambridge (Mas), 2001.

<sup>62</sup> Cf. Janik, A., Toulmin, S., *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1974, p. 255 y ss.

tual. Según Casals, los distintos estilos y especialidades artísticos pueden adoptar formas diversas de tipo expresionista, funcionalista, romántico o nihilista siempre y cuando cumplan unas condiciones de sentido mínimas, como en su caso fue la necesidad de garantizar una posible correspondencia con los hechos empíricos o con el posterior uso pragmático que se va a aquellas manifestaciones artísticas. Sin embargo no resulta suficiente una mera referencia inverificable a lo místico, o a un mundo de la vida en sí mismo inaprensible, ya que una pretensión de este tipo desnaturalizaría la razón de ser del lenguaje, ya sea de tipo artístico o de cualquier otro tipo. Según Casals, las propuestas de Wittgenstein mantienen las mismas condiciones de sentido que ya Schönberg o Loos impusieron a las diversas manifestaciones artísticas, ya sea a la hora de justificar el sentido de la música dodecafónica o al tratar de clarificar la naturaleza del propio funcionalismo. En ningún caso ni Schönberg ni Loos negaron la posibilidad de otorgar a la música dodecafónica o al funcionalismo una expresividad aún más elevada, siempre que respetaran este tipo de requisitos mínimos, como también sucede en Wittgenstein<sup>63</sup>.

De todos modos Casals discrepa respecto de la interpretación de Janik y Toulmin de *La Viena de Wittgenstein* en un punto. Él opina que el término de llegada de la cultura vienesa de fin de siglo fue un reforzamiento de las tesis nietzscheanas en el modo de concebir la peculiar naturaleza bipolar de los diversos estilos y especialidades artísticas, sin destacar suficientemente la conclusión que en su opinión se debería haber alcanzado. Se refiere al hecho de considerar a Nietzsche como el punto de partida y de llegada al que se dirigió la cultura vienesa de fin de siglo, sin que tampoco la estética postmoderna posterior haya terminado de captar las grandes virtualidades de sus planteamientos antifundamentalistas en el modo de abordar la teoría del arte, la ciencia o la propia ética, siempre con una actitud demoledora ante todo lo

---

<sup>63</sup> Cf. Casals, J., *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Anagrama, Barcelona, 2003, p. 11-13, 20, 29, 37, 608 y ss.

anterior, pero también abierta a una posible revisión crítica<sup>64</sup>. Según Casals, fue el segundo Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas* el que más se aproximó a este objetivo al conseguir justificar una creatividad artística que lograra evitar una posible “ceguera ante los aspectos” o ante las polaridades internas en este caso ante los objetos artísticos. En su posterior teoría del “refulgor de los aspectos” reinterpretó la psicología gestaltista desde su teoría de los juegos del lenguaje haciéndola a su vez compatible con el perspectivismo nietzscheano a la hora de interpretar la creatividad artística. Al menos así quedó de manifiesto en el caso de la doble figura del pato-conejo, siempre y cuando se utilicen este tipo de duplicidades interpretativas a fin de incrementar nuestra sensibilidad respecto de los aspectos. Trató de justificar así un posible uso lúdico de estas polaridades internas en sí mismas contrapuestas, al modo como ya antes había ocurrido en Nietzsche con lo apolíneo y lo dionisiaco, o como Casals ahora comprueba que también sucedió en la cultura vienesa con otro gran número de contraposiciones, a las que sólo Wittgenstein daría el sentido adecuado<sup>65</sup>.

Pero a pesar de aceptar esta matización a las propuestas de Janik y Toulmin, hay también que advertir que Casals olvida algo importante: precisamente el papel que desempeñó Gombrich en esta orientación definitiva de las polaridades artísticas de tipo nietzscheano insertas en la cultura vienesa. En efecto, Gombrich llevó a cabo una mediación entre los planteamientos de Wittgenstein y Popper a este respecto, así como entre las tradiciones de antropología e historia cultural de Tylor y Frazer, por un lado, y del propio Instituto Warburg por otro, haciéndolas compatibles con el ideal programático

---

<sup>64</sup> Cf. Sarasin, P., *Geschichte der Wissenschaft und Diskursanalyse*, Suhrkamp, Frankfurt, 2003, Fernie, E., *Art History and its Methods; A Critical Methodology*, Phaidon, London, 1995.

<sup>65</sup> Cf. IF, II, IX, p. 445-455. Casals, J., *Afinidades vienesas*, p. 296 y ss., Duvenage, P., *Habermas and Aesthetics. The Limits of Communicative Reason*, Polity, Cambridge, 2003.

de la Escuela de Viena de historia del arte, como ahora se podrá comprobar<sup>66</sup>.

## 7. La crítica de Popper al subjetivismo romántico y psicoanalítico.

Popper mantuvo una postura muy distinta a la de Wittgenstein en este debate sobre los diversos estilos y especialidades artísticas, especialmente respecto a la música<sup>67</sup>. En *Búsqueda sin término* él mismo nos describe la actitud que adoptó a los dieciocho años ante las composiciones dodecafónicas de Schönberg, aunque extrapolando la anécdota para darle un significado artístico y cultural mucho más amplio. Según Popper, se deben distinguir dos tipos de música, la objetiva y la subjetiva, que a su vez responden a dos estilos musicales en sí mismos antagónicos: a saber, Schönberg frente a Wagner, Bach frente a Beethoven, el canto coral gregoriano frente al ideal de autoexpresión romántica<sup>68</sup>. Por eso Popper afirma:

Este descubrimiento (de 1920 diría yo), tomó la forma de una interpretación de la diferencia entre la música de Bach y Beethoven, o sus modos de enfocar la música. [...] Intentaré ahora explicar lo que tenía en mente cuando hablaba [...] sobre "objetivo" y "subjetivo", referidos a la música o al arte. [...] Quisiera comenzar con una teoría del arte ampliamente aceptada: la teoría del arte es autoexpresión, o la expresión de la personalidad del artista, o quizá la expresión de sus emociones. (Croce y Collingwood son dos de los principales proponentes de esta teoría). Mi propio punto de vista antiesencialista implica que cuestiones del tipo, ¿qué es?, como la cuestión ¿qué es el arte?, no son nunca problemas genuinos. Mi principal crítica de esta teoría es simple: la teoría del arte expresionista es vacía [...] Dicho con otras palabras, no se trata de una característica del

---

<sup>66</sup> Cf. Tilghman, B. R., *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics*, Houndmill, Basingstoke, 1991.

<sup>67</sup> Cf. Capdevila, M., *Disfrutar con la música clásica. Guía básica*, Península, Barcelona 2002.

<sup>68</sup> Cf. Decker-Voigt, H-H. (Hrsg.), *Schulen der Musiktherapie*, Ernst Reinhardt, München, 2001.

arte. Por la misma razón, las teorías expresionistas o emotivas del lenguaje son triviales, no informativas e inútiles [...] Sugiero que lo que hace que una obra de arte sea interesante o significativa es algo bastante diferente de la auto-expresión. [...] El objetivo primordial del verdadero artista es la perfección de la obra. [...] En una gran obra de arte el artista no pretende imponer sus pequeñas ambiciones personales sobre la obra, sino que las usa para servir a su obra. [...] Lo que he dicho puede indicar la diferencia entre Bach y Beethoven que tanto me había impresionado. Bach se olvida de su obra, es un sirviente de su obra. Sin duda no deja de imprimir su personalidad en ella; esto es inevitable. Pero no era consciente a veces, como lo era Beethoven, de que estaba expresándose a sí mismo e incluso a sus humores. Por eso veía yo a cada uno de ellos como representantes de dos actitudes opuestas con respecto a la música<sup>69</sup>.

La reacción de Popper frente a la visión tradicional del arte como autoexpresión proyectiva del artista puede parecer desproporcionada, pero tiene un referente histórico muy preciso. Según Janik y Toulmin<sup>70</sup>, el auténtico fundador de la moderna crítica musical, Edward Hanslick, ya en aquella época había reconstruido estas diversas formas de enfrentarse a la creación artística. En su opinión, los grandes críticos musicales del siglo XIX habían acabado dividiéndose en dos grupos. Por un lado, los defensores de la “música del futuro” de Richard Wagner, como fue el caso de George Bernard Shaw. Éstos concebían la música como una forma de “autoexpresar” determinados tipos de sentimientos extramusicales. Para ello era necesario que el artista rompiera con los moldes tradicionales de la música del pasado, a fin de mostrar de este modo la inagotable creatividad del artista. Por otro lado, están los seguidores de la música de Brahms y Mahler, o del posterior sistema dodecafónico de Schönberg, por quienes paradójicamente mostraba sus preferencias el propio Edward Hanslick. En todos estos casos se buscaba un

---

<sup>69</sup> Popper, K., *Búsqueda sin término*, Tecnos, Madrid, 1976, p. 80 y 82. Cf. Meyer, L. B., *Emoción y significado en la música*, Alianza, Madrid, 2001.

<sup>70</sup> Cf. Janik, A., Toulmin, S., *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1974, p. 129 y ss.

ideal de “autosuficiencia”, en la medida que la música debería expresar una lógica del sonido en movimiento, sin pensar ya que la inspiración pudiera cumplir sus veces. Con este fin se recurría al mayor rigor del sistema dodecafónico, en donde quedan integrados la totalidad de los estilos musicales del pasado, y la inagotable creatividad de la música del futuro, sin que pudiera quedar nada fuera de esta nueva sistemática artística<sup>71</sup>.

Para Brahms, Mahler o más radicalmente en el posterior sistema tonal dodecafónico de Schönberg, se trataba de integrar los distintos estilos musicales en una visión superior, aunque todo ello supusiera una ruptura con las convenciones impuestas por los románticos, o con los gustos de la burguesía vienesa. En su opinión, resultaba un sinsentido tratar de buscar una respuesta emocional en el auditor, o la expresión de sentimientos “extramusicales”, o la consecución de fáciles efectos esteticistas al gusto burgués, cuando de este modo se perpetuaba una visión deformada de la aportaciones efectivas de la música, incluido el romanticismo. En este sentido el propio Schönberg reconocía la presencia en la música romántica de Wagner de una nueva lógica musical muy valiosa, como ocurría con su recurso habitual al “leit motiv”, o con su propuesta de unificar la ópera desde dentro, introduciendo una nueva noción más simple de armonía entre los distintos estilos. Por su parte Hanslick extrajo a partir de esta reflexión de Schönberg una consecuencia, que se ha terminado convirtiendo en un tópico de la moderna crítica musical: la crítica del arte debe ejercer una sana crítica social, sin aceptar la imposición de determinados gustos musicales en sí mismos excluyentes, como al menos ocurrió en la tradición romántica. Por eso para Hanslick la esencia del arte debe ponerse más bien en la capacidad de juzgar la voluntad de sentido de todas sus posibles realizaciones, sin excluir en principio a ninguna<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Cf. Kivy, P., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford University, Oxford, 2001.

<sup>72</sup> Cf. Kant, I., *Critique of the Power of Judgment*, Cambridge University, Cambridge, 2002.

A este respecto diversos biógrafos de Popper, como W. W. Bartley III y Malachi Hacoheh, han reconstruido el papel tan singular que *Teoría del arte musical* desempeñó en la revolución metodológica iniciada por Popper. En ambos casos el punto de partida fue la inicial sintonía y el posterior distanciamiento que entre 1919 y 1920 Popper mantuvo con la Sociedad de Schönberg de audiciones musicales, una agrupación de titularidad privada y fuertemente elitista, aunque con grandes pretensiones de influencia pública, incluso política. El propio Schönberg se vio obligado a disolverla en 1921, al tercer año de funcionamiento, debido a distintas dificultades de tipo organizativo y económico. Según Bartley, Popper tomó como referencia este tipo de organización musical para establecer una relación muy estrecha entre la egolatría del genio artístico romántico (hacia la que paradójicamente derivó Schönberg siguiendo a su vez los pasos de Wagner) y la megalomanía y el culto a la personalidad a la que también tienden tanto el político comunista como el nacionalsocialista. En ambos casos se impone a sus posibles destinatarios un determinado sentido del gusto artístico o del curso histórico, sin sentirse obligado a dar una justificación de las dotes excepcionales que a sí mismos se asignan, y sin someterse tampoco a un mínimo control autocrítico de los resultados de su propio comportamiento. Por eso Popper terminó rechazando estas posteriores derivaciones socio-políticas de las propuestas de Schönberg, aunque se siguiera sintiendo atraído por el funcionalismo artístico de la música dodecafónica de Schönberg. Sin embargo Bartley hace notar cómo las ingenierías sociales de Popper tampoco aportaron una respuesta alternativa al problema ahora planteado, como también reconocerá Gombrich, aunque en su caso se propongan unas prolongaciones de los planteamientos popperianos a este respecto, cosa que nunca hizo Bartley<sup>73</sup>.

En cualquier caso Bartley se distanció progresivamente de las propuestas de Popper por considerar que sus lagunas en teoría musical eran la mejor muestra de las incoherencias de

---

<sup>73</sup> Bartley III, W. W., "Rehearsing a Revolution: Music and Politics", citado en: *Karl Popper; A life*, Chrischurch, 1989.



su metodología científica, por pretender imponer unos límites perfectamente delimitados a las exigencias hipercríticas del propio racionalismo crítico, cuando esto en su opinión ya no es posible. Especialmente cuando se pretende utilizar el funcionalismo musical para seguir otorgando un valor privilegiado a determinadas opciones estilísticas que a su vez se siguen justificando en nombre de un dogmatismo artístico o de un fideísmo expresivo similar al que ahora se intenta evitar, tratando de poner límites arbitrarios al propio decisionismo metodológico cuando esto ya no es posible. En cualquier caso Bartley denunció el uso que Popper siguió haciendo del funcionalismo musical para justificar un irracionalismo decisionista tan dogmático como el expresionismo artístico que pretende superar. En su opinión lo adecuado hubiera sido radicalizar aún más la crítica de todo posible estilo y especialidad artística, incluidas ahora también estas nuevas formas de funcionalismo musical, sin otorgar ningún valor privilegiado a un estilo artístico determinado, ya que en todos los casos su validez es igualmente conjetural y falible. En su opinión, Popper modera su criticismo en nombre de una injustificada retirada a los primeros principios, ya sea en el caso de la ciencia o del propio funcionalismo artístico, cuando la defensa de este tipo de posturas es ya absolutamente incompatible con un uso verdaderamente hipercrítico del racionalismo en la forma como Popper inicialmente lo concibió<sup>74</sup>.

Por eso Bartley se distanció progresivamente de la teoría del arte de Popper, sin otorgar un valor privilegiado a un determinado estilo o especialidad artística de tipo funcionalista o clasicista, como terminó ocurriendo en Popper y Gombrich respectivamente. En su lugar Bartley propició un acercamiento a las propuestas semióticas del segundo Wittgenstein en la medida que defendió una teoría de los juegos del lenguaje que terminó corrigiendo el dogmatismo de sus anteriores propuestas. Se abrió a una pluralidad de estilos y especialidades artísticas, ya fueran expresionistas, simbolistas o simplemente funcionalistas, con tal que de un modo u otro sus posibilidades de comunicación se pudieran verificar en la

---

<sup>74</sup> Cf. Bartley III, W. W., *The Retreat to Commitment*, Open Court, 1964, p. 105.

experiencia, siguiendo a su vez un criterio pragmático de significado en razón del uso social que posteriormente se le da. Pero en ningún caso Bartley admitió la posibilidad de llevar a cabo una prolongación de los planteamientos popperianos a fin de subsanar estos defectos, como por el contrario propugnará Gombrich<sup>75</sup>.

Por su parte Hacohen en su biografía sobre Popper ha reconstruido el punto de partida de estas discrepancias con los defensores del expresionismo artístico, ya sea en el caso de Wagner, Schönberg o más tarde en el del propio Wittgenstein. Paradójicamente Popper valoró muy positivamente la reconstrucción propuesta por Janik y Toulmin en *La Viena de Wittgenstein* de la cultura de fin de siglo, por ser el mejor lugar donde se reflejó el espíritu alegre y desenfadado de la época, sin caer en el derrotismo y el tremendismo habitual, aunque le pareciera excesivo el protagonismo otorgado a Wittgenstein. En cualquier caso Hacohen sitúa el origen de las desavenencias de Popper con la teoría del arte expresionista en un momento muy preciso: la ruptura de Popper con la teoría musical de Schönberg en 1920, que además estuvo en el inicio de sus ulteriores discrepancias con el psicoanálisis, "la teoría de la Gestalt" (o de la forma), a la vez que se mantenía partidario del movimiento de reforma pedagógica de Bühler, auspiciado por el emperador Francisco José a partir de 1919. A este respecto Hacohen opina que los propios seguidores de Popper recelaron de la justificación de estas discrepancias, dando lugar a un gran número de rupturas generacionales, como sucedió al menos en el caso de Bartley, Agassi o Feyerabend, que progresivamente se distanciaron de Popper por este motivo. Según Hacohen, Popper terminó dando una respuesta precipitada a un conflicto que posteriormente le acompañó por el resto de sus días, como se comprueba en su autobiografía de 1974 cuando trata de autojustificarse en virtud de un proyecto programático todavía inexistente en 1920. Según Hacohen, la génesis de sus audaces propuestas metodológicas popperianas se debe posponer

---

<sup>75</sup> Cf. Artigas, M., *The Ethic Nature of Karl Popper's Theory of Knowledge; including Popper's Unpublished Comments on Bartley and Critical Rationalism*, Peter Lang, Bern, 1999.

a 1932, a raíz de sus polémicas con el Círculo de Viena, (incluido en este caso Wittgenstein) así como a sus críticas al socialismo austríaco a partir de 1936, en un contexto político muy distinto al de la irrupción del fascismo hitleriano, al de la postguerra o incluso al generado por la guerra fría entre la sociedad liberal occidental y el bloque comunista, como habitualmente se ha interpretado<sup>76</sup>. Según Hacohen, la solución propuesta en 1945 en *La sociedad abierta y sus enemigos* o en *La miseria del historicismo* debe interpretarse tomando como base los problemas abordados por la cultura vienesa de fin de siglo, que no llega a aportar una solución adecuada a los problemas entonces debatidos, y que, por tanto, deja la cuestión como estaba desde un principio. Según Hacohen, Popper se extralimitó al formular una crítica tan radicalizada a las complejas relaciones que el expresionismo musical establecía entre cualquier manifestación artística y el contexto social al que se dirige, sin tampoco proponer una solución alternativa, como en cierto modo también va a reconocer Gombrich<sup>77</sup>.

Según Hacohen, Popper elevó una anécdota biográfica, como fue su ruptura artística con la Sociedad musical de Schönberg, a la categoría de caso emblemático de denuncia ética ante el comportamiento sectario de una sociedad cerrada. Posteriormente extrapoló este tipo de valoración a cualquier proceso de identificación colectiva con un ideal compartido, ya sea de tipo artístico, político o de cualquier otra clase, como si no hubiera otras posibles formas de afrontar este tipo de dependencias que a su vez generan los condicionantes sociales. Por eso, como ahora recoge Hacohen, en su autobiografía se hace notar:

---

<sup>76</sup> Cf. Hacohen, J., Karl Popper, p. 11, 19, 23, 100-103, 107 y ss., 142 y ss., 214 y ss., 290 y ss., 383 y ss, 349 y ss.

<sup>77</sup> Cf. Gombrich, E. G., *Ideales e ídolos*, p. 60-62. Ortiz de Landázuri, C., "El destino del análisis filosófico, según el "Nuevo dualismo": ¿Decisionismo metodológico o análisis crítico de presupuestos? (La génesis del modelo de cuasi-complementariedad entre la ciencia experimental y el mundo social, a través de Karl-Otto Apel)", Murillo, I. (ed.), *Fronteras de la filosofía de cara al siglo XXI*, Diálogo Filosófico, Madrid, 2000, pp. 199-217.

No hay nada que se pareciera bastante a los wagnerianos (salvo posteriormente a los freudianos) [...] que un grupo de presión, un partido, una iglesia con sus rituales. [...] Yo comprobé alguna de estas cosas en la sociedad para audiciones privadas de Schönberg (al igual que también sucedió entre los seguidores del psicoanálisis) [...] el problema (de Schönberg) fue “¿Cómo podemos desembarazarnos de Wagner? [...] O aún más: “¿Cómo podemos estar más allá de todo el mundo? [...] Pero creo que la voluntad de estar más allá de su propio tiempo no tiene nada que ver con la música<sup>78</sup>.

Hacohen también ha reconstruido a este respecto la génesis del progresivo distanciamiento que, a partir de 1920, Popper mantuvo con el psicoanálisis de Freud y Adler, al parecer por unos motivos similares a los que provocaron la ruptura con Schönberg. Según Hacohen, hubo dos hechos que influyeron muy negativamente en Popper. En primer lugar la mala imagen de Freud que le transmitieron a través de su propia familia dos de sus colaboradores, como fueron Paul Federn (1871-1950) y Josef Breuer (1842-1925)<sup>79</sup>. Le hicieron adoptar una actitud escéptica ante la mayoría de sus propuestas del psicoanálisis (a pesar de estar sustancialmente de acuerdo con ellas) por discrepar de la extrapolación abusiva que se hizo de ellas, y no admitir otros posibles modos de afrontar este tipo de conflictos. Posteriormente este escepticismo metodológico se acentuó aún más a lo largo de los años veinte y treinta debido al criticismo de Edgar Zinsler (1891-1944), que en su caso le llevó a excluir al psicoanálisis del curriculum socialista por ser incapaz de reconocer la posibilidad de error en la ulterior extrapolación de unas generalizaciones aprioristas con escasa base inductiva, como después también le criticará Popper. A este respecto Hacohen profundiza en la génesis de unas discrepancias, que el propio Popper también reconoció de un modo explícito en su *Autobiografía*. De todos modos Hacohen no aprecia la evolución

---

<sup>78</sup> Cf. Popper, K., *Búsqueda sin término. Una autobiografía intelectual*, Tecnos, Madrid, 1977, p. 94-95.

<sup>79</sup> Cf. Popper, K., *Búsqueda sin término*, p. 105-106, *Autobiography*, p. 82-84. Hacohen, J., *Karl Popper*, p. 91-94.

ulterior de Popper respecto del psicoanálisis y del propio clasicismo artístico, debido sin duda a la influencia decisiva de Gombrich y de Kris, como ahora se verá. En efecto, en *Conjeturas y refutaciones* de 1963 Popper propondrá hacer un uso crítico de la propia metodología del psicoanálisis, a fin de subsanar el anterior uso dogmático que Freud hizo de su respectiva teoría de la cultura y de la sociedad. Sin embargo, Popper ya no le asignará un carácter necesariamente anti-científico, como tampoco hace Gombrich<sup>80</sup>.

En cualquier caso, según Bartley y Hachohen, o antes Janik y Toulmin, Popper se asignó a sí mismo este papel de crítico social de determinadas actitudes artísticas de tipo expresionista, o simplemente psicoanalíticas, por considerar que fomentaban actitudes verdaderamente perniciosas para el conjunto de la cultura. Por ejemplo criticó la megalomanía y el elitismo de determinados estilos o géneros musicales que exageran su originalidad y grandiosidad, rechazando su consideración como un arte meramente instrumental o utilitario (*Gebrauchsmusik*), como exige su posible integración en una visión científica y objetiva del arte<sup>81</sup>. Además, Popper extrapoló la contraposición entre lo subjetivo y lo objetivo más allá de la teoría del arte, aplicándola también al ámbito de la sociedad, de la cultura y de la ciencia en general, incluido también el propio psicoanálisis. Consideró que el recurso a una inspiración de tipo romántico era volver a una nueva forma de megalomanía psicologista, sin ningún fundamento científico, ni tampoco artístico. De igual modo que la conducta indeliberada o los actos de habla fallidos en el psicoanálisis se pueden tomar como una expresión liberadora de las represiones del inconsciente, también el romanticismo establece una dependencia entre el expresionismo artístico y el espíritu de una época o la cultura de un pueblo, aunque se trata de interpretaciones de la conducta que por su propia naturaleza no se pueden refutar. Según Popper, la teoría estética y la propia mente humana deben superar el decadente subjetivismo del arte romántico y del psicoanálisis, rechazan-

---

<sup>80</sup> Cf. Popper, K., *Conjeturas y refutaciones*, Paidós, Barcelona, 1963, p. 55 y ss.

<sup>81</sup> Cf. Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001.

do la invalidez de cualquier presupuesto implícito que se afirme como en sí mismo irrefutable, como ahora ocurre con la teoría de la autoexpresión romántica, o con la proyección del inconsciente en el psicoanálisis. En su lugar se debe valorar exclusivamente la lógica interna de la composición musical, o el funcionalismo de la mente humana, sin tomar en consideración otros factores externos, que como máximo sólo pueden tener un valor complementario de tipo ideológico o meramente compensatorio, sin atribuir el descubrimiento alcanzado a quien verdaderamente corresponde. Por eso el arte y el psicoanálisis deben reconocer su incapacidad para expresar unos valores éticos y vitales que, para Wittgenstein, eran la condición de sentido de la realización de un acto de habla o de la propia conducta humana, cuando, según Popper, esos mismos valores tampoco cumplen las condiciones de sentido que exigen a los demás<sup>82</sup>.

## 8. La opción de Gombrich por el arte clásico y el psicoanálisis.

Ernst Gombrich mantuvo en este debate una postura clasicista muy distinta a la de Wittgenstein y Popper, por entender que el funcionalismo y el expresionismo artístico se remiten a unos presupuestos vitales y culturales previos, como ocurrió en la teoría del arte clásico o en el propio psicoanálisis. De todos modos Gombrich siempre trató de mostrar la compatibilidad de sus propuestas con la metodología científica popperiana, por la que había mostrado su admiración y respeto en numerosas ocasiones. Es conocida su vieja amistad y su identificación con este tipo de planteamientos metodológicos, como él mismo reconoce en el prólogo de *Arte e ilusión*:

Por aquellos años, antes de que Hitler ocupara Viena, tuve la gran suerte de conocer a Karl Popper, que acababa de publicar su libro *The Logic of Scientific Discovery* (versión inglesa, 1959), en el que establecía la prioridad de la hipótesis científica

---

<sup>82</sup> Cf. Gutjahr, O., Segeberg, H., *Klassik und Anti-klassik. Goethe und seine Epoche*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2001.

frente al registro de datos sensoriales. Toda la familiaridad que acaso tengo con problemas de metodología científica y de filosofía la debo a su constante amistad<sup>83</sup>.

Aparentemente Popper planteó unos problemas metodológicos muy alejados de los intereses artísticos, aunque Gombrich advirtió desde un inicio la profunda sintonía que había entre ellos. En efecto, Gombrich conocía muy bien la pretensión de la Escuela de Viena de alcanzar una justificación científica de la evolución de los estilos artísticos, sin que en ningún caso los problemas metodológicos abordados por Popper fueran triviales. A este respecto Hachohen ha reconstruido en este contexto el debate sobre el papel otorgado por la teoría de la *Gestalt* a la ley básica de figura y fondo. Desde un principio se quiso ver en esta ley psicológica un posible principio regulador de la percepción de los objetos de la experiencia, ya se trate de la experiencia ordinaria, científica de la meramente artística, en contraste con las propuestas a este respecto de *La lógica de la investigación científica* de Popper. Según Popper, la teoría de la *Gestalt* se equivoca al otorgar carácter incondicionado y *a priori* a las diversas aplicaciones de esta ley psicológica básica, de igual modo que tampoco comparte la gran acogida de esta ley en el ámbito del positivismo lógico y de la propia Escuela de Viena de historia del arte, cuando deberían haber sido los primeros en criticarla<sup>84</sup>.

En todos estos casos se asignó a la ley básica de la figura y fondo un papel decisivo en la configuración asociativa de tres ámbitos de la experiencia, a saber:

- a) La regulación de los procesos psicológicos de la formación de imágenes perceptivas gestálticas, como propusieron Bühler y Köhler.
- b) El control metódico de los datos sensoriales inherentes a cualquier proposición empírica con pretensiones de alcanzar un sentido verdaderamente compartido mediante el seguimiento recíproco de estas leyes psicoló-

---

<sup>83</sup> A I. p. 9.

<sup>84</sup> Cf. Hachohen, M. H., *Karl Popper*, p. 142-149, 158-159.

gicas de tipo gestáltico, como hicieron notar Schlick y el propio Wittgenstein.

- c) La justificación histórica de la génesis cultural de los diversos estilos y especialidades artísticas, en virtud precisamente del carácter *a priori* que ahora se asigna a esta ley básica de la figura y fondo, por tratarse de un presupuesto previo a la incidencia de otros posibles factores de tipo cultural o meramente educativo. Al menos así lo acabaron proponiendo Arnheim, Ivins, Ehrenzweig o el propio Panofsky, pertenecientes a la Escuela de Viena de historia del arte y seguidores a su vez de Riegl. Según Popper y después Gombrich, esta ley perceptiva básica permite separar el uso psicológico, lógico y meramente semiótico que ahora se hace de una figura dotada de significado propio respecto a un posible fondo indiferenciado, otorgándole un valor incondicionado y *a priori* similar al que Kant otorgó a la deducción trascendental de las categorías aunque ahora su presentación sea más sofisticada<sup>85</sup>.

En este contexto Gombrich compartió la filosofía racionalista crítica defendida en *La lógica de la investigación científica* de Popper, aunque reconoció que su aplicación a la justificación de la evolución de los estilos artísticos requiere una prolongación metodológica específica. En efecto, Popper atribuye un valor meramente conjetural y en sí mismo hipotético a estas configuraciones asociativas de tipo gestáltico, ya tengan una finalidad perceptiva, metodológica o simplemente artística. Según Popper cualquier configuración formal no-analítica siempre estará afectada por factores culturales de tipo convencional, y tendrá un carácter en sí mismo falible, sin poderles ya asignar el valor trascendental como en su opinión siguió defendiendo la teoría de la *Gestalt*, el positivismo lógico o la propia Escuela de Viena, como ahora añadirá Gombrich. Por eso Popper, al igual que después Kris y Gombrich, atribuyeron el descubrimiento progresivo de este tipo de relaciones formales no analíticas al genio individual

---

<sup>85</sup> Cf. Casal, J., *Afinidades vienesas*, Anagrama, Barcelona, 2003.



del científico, o en su caso del artista, sin asignarles un carácter incondicionado de tipo apriorístico<sup>86</sup>.

El cualquier caso Popper y más tarde Gombrich cuestionaron el oculto transcendentalismo presente en los presupuestos de tipo fisicalista desde los que Schlick y el primer Wittgenstein fundamentaron las relaciones que se deben establecer entre la lógica, la psicología y la propia semiótica, al igual que anteriormente había ocurrido en la teoría de la *Gestalt*. Pero no advirtieron las numerosas contradicciones internas que se hacen presentes en este tipo de propuestas. Gombrich prolongó los análisis racionalistas críticos de Popper, e hizo notar la necesidad de extrapolar este tipo de presupuestos conjeturales y meramente hipotéticos a otros ámbitos antropológicos, sociales y culturales, a fin de poder localizar de este modo sus respectivos ideales regulativos previos, cosa que hasta entonces Popper no había tenido suficientemente en cuenta. De ahí que Gombrich extrapole las propuestas metodológicas popperianas a un ámbito artístico y cultural muy alejado del contexto estrictamente científico de sus propuestas iniciales. De este modo logra alcanzar una reconstrucción de la ley psicológica básica que a su vez rige la evolución de los propios estilos artísticos, como sucederá con la anunciada vida futura (*nachleben*) del clasicismo, sin quedarse con los planteamientos meramente historicistas de la Escuela de Viena<sup>87</sup>.

De todos modos la historia de cómo Gombrich decidió dedicarse al arte clásico es un poco más compleja y totalmente independiente de la influencia que pudiera haber ejercido Popper. Él mismo nos describe el impacto que ejerció Ernst Kris en su trayectoria intelectual, dando la impresión de que hasta cierto punto nos está contando su propia autobiografía,

---

<sup>86</sup> Cf. Ortiz de Landázuri, C., "Dos melioristas: ¿Lógica de la justificación o ética de las creencias?", Nubiola, J. (ed.), *Peirce y Popper. La ética y la lógica de la ciencia*, Anuario Filosófico, XXXIV/1, 2001, enero, p. 75-100.

<sup>87</sup> Cf. Ortiz de Landázuri, C., "Los a priori antropológicos del conocimiento", *Themata*, Sevilla, 1999/3, p. 277-287.

debido a la especial compenetración que hubo entre ambos<sup>88</sup>. Le llevaba nueve años y trabajó con él durante veintidós, primero como asistente y luego como amigo. Ambos fueron autores de un libro que nunca se publicó, *Caricaturas*. En 1922 Ernst Kris se había graduado en historia del arte en la Universidad de Viena y ese mismo año fue nombrado conservador de escultura y arte aplicado del Kunsthistorische Museum. Kris transmitió a Gombrich su gran admiración por sus propios maestros del arte clásico, como fueron Dvorák y Schlosser, que le enseñaron a admirar los diversos estilos y especialidades artísticas del renacimiento. Le facilitó el acceso al Museo y le enseñó a moverse en la difícil frontera entre la ciencia, la técnica y el arte, aunque Gombrich nunca llegó a ser el experto y maestro de campo que fue Kris<sup>89</sup>.

Gombrich conoció el psicoanálisis a través de Kris, ya que mantuvo una gran amistad con Freud y su hija Anna, y formó parte del Instituto vienés de psicoanálisis. Bajo la supervisión de Freud aplicó el psicoanálisis al estudio de la expresión fisionomista del rostro, a la vez que Kris asesoraba a Gombrich en diversos estudios sobre la escultura gótica temprana de Naumburg (siglo XIII)<sup>90</sup>. En estos estudios en colaboración, Kris y Gombrich trataron de separar lo que era la *compleja lógica interna* de aquellos rostros, respecto de la intención mucho más sencilla que el artista había tratado de expresar con medios en ocasiones muy rudimentarios. Sometieron sus conjeturas a diversas pruebas experimentales, que a su vez fueron supervisadas por el departamento de psicología de Karl Bühler. La aceptación de este asesoramiento para Gombrich fue una gran sorpresa, ya que Bühler era un conocido crítico de Freud, viniendo a demostrar las habilidades conciliadoras de Kris que, sin duda, Gombrich trató de imitar. Posteriormente en el curso 1934-35, Kris y Gombrich trabajaron conjuntamente en un libro dedicado a las caricaturas

---

<sup>88</sup> Cf. Gombrich, E. H., "El estudio del arte y el estudio del hombre. Reminiscencias de una colaboración con Ernst Kris (1900-1957)", *Tributos. Versión cultural de nuevas tradiciones*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 215-229.

<sup>89</sup> Cf. Lorda, J., *Gombrich: una teoría del arte*, Eünsa, Barcelona, 1991, p. 75-101.

<sup>90</sup> Cf. Busch, G., *Das Gesicht. Aufsätze zur Kunst*, S. Fiecher, Frankfurt, 1997.

con el propósito de proseguir los trabajos de Freud sobre *El chiste*, aunque al final el libro no se publicó<sup>91</sup>.

Kris por su parte se embarcó en aquellos años en una reorganización de Museo de Arte de Viena, transmitiendo a Gombrich el gusto por la complejidad y por la psicología del arte, pero sin seguir el viejo estilo cortesano o simplemente burgués de las colecciones palaciegas<sup>92</sup>. Se trataba de enmarcar las obras de arte en la historia de la cultura, reconociendo los límites y la falibilidad de este tipo de conjeturas. Kris también le alejó de las aplicaciones simplistas del psicoanálisis en la interpretación de las representaciones artísticas, cuando se trata de procesos muy complejos difíciles de conjeturar. En su opinión, la recepción fidedigna de la herencia de Freud siempre debía ir unida a la conciencia de la complejidad de los problemas abordados. Kris se distanció en este sentido de las corrientes de “metapsicología” de Melanie Klein, tan en boga entonces, y se interesó en cambio por la “psicología del ego”, en continuidad con las propuestas de Freud y su hija Anna<sup>93</sup>.

Kris fue también muy consciente del peligro nazi que se cernía sobre él y muchos de sus colaboradores<sup>94</sup>. En la primavera de 1933 le buscó a Otto Kurz un puesto en el Instituto Warburg, cuando todavía estaba en Hamburgo, y en 1935 hizo lo mismo con Gombrich, cuando este Instituto había trasladado su sede a Londres para lograr eludir las dificultades burocráticas que encontraba con los nazis. Para entonces Kris también había sido nombrado consejero del British Broadcasting Corporation y recomendó a Gombrich para de-

---

<sup>91</sup> Cf. Pohlen, M., Bautz-Holzheer, M., *Eine andere Aufklärung. Das Freudsche Subjekt in der Analyse*, Suhrkamp, Frankfurt, 2001.

<sup>92</sup> Cf. Vázquez, O. E., *Inventing the Art Collection. Patrons, Marquets, and the State in Nineteenth-Century Spain*, Pennsylvania State University, Pennsylvania, 2001.

<sup>93</sup> Cf. Woodfield, R., *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester University, Manchester, 1996.

<sup>94</sup> Cf. Moltke, F. Von, *Erinnerungen an Kreisau, 1930-1945*, Deutscher, München, 2001.

sempeñar el puesto de radio-escucha, donde permaneció durante seis años, ya en Londres<sup>95</sup>.

Kris nunca quiso abandonar Viena antes que Freud, que moriría al poco de llegar a Londres. Sólo en 1938 Kris emigró a Inglaterra y en 1940 a Estados Unidos, donde consagró su atención a la psicología de la propaganda, así como a su profesión de psicoanalista, que nunca abandonó. En 1949 le procuró a Gombrich una beca Rockefeller para ir unos meses a los Estados Unidos, y continuar una vieja colaboración ahora a ambos lados del Atlántico. En su nueva etapa Kris se volcó en las actividades más variadas, incluida la asistencia a uno de sus seminarios en la Nueva Escuela de Investigación Social. Kris hizo gala entonces de la misma versatilidad que le había caracterizado durante toda su vida. Gombrich siempre trató de aplicar a la historia del arte este mismo espíritu de versatilidad y mestizaje, tanto respecto a los métodos, como a los estilos y especialidades artísticas, aunque Kris siempre le trataba de disuadir de aquella empresa, aunque, afortunadamente, nunca llegó a conseguirlo<sup>96</sup>.

Sin duda Gombrich depende de Kris, al menos en dos puntos básicos. Primero, porque le despertó su interés por el arte clásico con mayor apasionamiento que el que a la larga demostraría él mismo<sup>97</sup>. Por otro lado también le mostró el modo de salvar el legado de Freud y el psicoanálisis, huyendo de las falsas simplificaciones. Kris le enseñó a este respecto el procedimiento concreto para aplicar a la historia del arte algunos conceptos fundamentales del psicoanálisis, como son “la regresión al servicio del ego” o la noción de “ilusión estética” y de “satisfacción compensatoria”, que a su vez hace posible la “suspensión momentánea de la incredulidad” (Coleridge), como también sucede en un juego. Por su parte Gombrich sólo extrapoló este tipo de conjeturas psicoanalíticas al ámbito específico de la historia del arte, aunque a Kris

---

<sup>95</sup> Cf. Gispén, K., *Poems in Steel. National Socialism and the Politics of Inventing from Weimar to Bonn*, Berghahn, Oxford, 2002.

<sup>96</sup> Sobre este tema, cf. McCarthy, T. G., Stidd, S. C. (eds), *Wittgenstein in America*, Oxford University, Oxford, 2001.

<sup>97</sup> Sobre este tema, cf. Weddigen, T. (Hrsg.), *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, Schwabe, Basel, 2000.

este ámbito de investigación de Gombrich pronto se le quedó muy pequeño, Kris trató de aplicar el psicoanálisis a campos muy diversos de la actividad humana, ya sea en el ámbito de la comunicación de masas, o de la propia sociología<sup>98</sup>.

Por su parte Gombrich trató de mostrar a este respecto la complementariedad existente entre la lógica interna de una obra de arte, la expresión artística de determinados valores culturales y las conjeturas psicoanalíticas que a su vez proyectan una determinada visión del hombre<sup>99</sup>. En su opinión no se puede separar forma y contenido, ni la expresión de una emoción respecto de la posterior reacción por parte del público, todo unido al ingenio y a la maestría para contarlo, como ya Freud hizo notar en sus análisis sobre el chiste, que Gombrich a su vez tomó como paradigma de la creación artística<sup>100</sup>. Evidentemente Kris y Gombrich ampliaron el uso del psicoanálisis, dando lugar a una profunda transformación de numerosas nociones básicas de Freud. A veces estas innovaciones fueron provocadas por las críticas de Popper, otras veces por la evolución del propio psicoanálisis. Gombrich fue receptivo a estas críticas, a la vez que respetó la pretensión de Kris de salvar el legado de Freud, por ser lo que en definitiva importaba. Sin pretenderlo, Kris le mostró una vía media para conciliar el uso centrípeto y centrífugo del método psicoanalítico de Freud, similar al que después también se da en las teorías expresionistas y funcionalistas de Wittgenstein y Popper, respectivamente: concebir el arte como una mediación autónoma, tanto respecto de la mente del artista como del medio social al que se dirige, que sólo depende del talento creador de uno mismo<sup>101</sup>.

---

<sup>98</sup> Cf. Kristeva, J., *Intimate Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*. Volumen 2, Columbia University, New York, 2002.

<sup>99</sup> Sobre este tema, a modo de ejemplo, cf. Ginzburg, C., *The Enigma of Piero. Piero della Francesca*, Verso, London, 2002.

<sup>100</sup> Sobre este tema, cf. Sibley, F., *Approach to Aesthetics. Collected Papers in Philosophical Aesthetics*, Clarendon, Oxford, 2001.

<sup>101</sup> Sobre este tema, cf. Dempsey, C., *Inventing the Renaissance Putto*, North Caroline, Grand Rapids, 2001.

## 9. Conclusión: ¿Es posible aplicar el método psicoanalítico y la teoría de la Gestalt al arte clásico?

Sin duda Kris transmitió a Gombrich un interés por el arte clásico, que ya nunca le abandonó. Con gran clarividencia le hizo ver cómo el arte clásico aporta un punto de vista diferente, con capacidad de integrar en sí los hallazgos más importantes del funcionalismo, del expresionismo o del propio psicoanálisis, planteándole a este respecto numerosos interrogantes. ¿Hasta qué punto era un anacronismo aplicar al arte clásico una visión psicoanalítica del hombre? ¿Cuál ha sido la influencia efectiva del expresionismo artístico de Wittgenstein, del funcionalismo de Popper, de la psicología de la Gestalt, o del propio psicoanálisis de Freud, en nuestra comprensión actual del clasicismo, del vanguardismo o de la propia ciencia? Sin duda se trata de problemas que Gombrich ya se planteó en su época de Viena y que condicionaron su posterior trayectoria intelectual. Pero ya en el propio punto de partida surge un problema que terminará siendo el punto central del posterior desarrollo de la polémica en Cambridge. El expresionismo, el funcionalismo o el propio psicoanálisis proyectan una visión del hombre, que no es coincidente con la que se tenía en el arte clásico, al menos en lo que respecta al modo de integrar los distintos estilos, facultades y especialidades artísticas, como ahora mismo hemos comprobado<sup>102</sup>. Además, en ese momento Wittgenstein y Popper transformaron la teoría del arte allí donde la antropología y la historia cultural deben demostrar sus respectivas virtualidades de implantación en el mundo de la vida, generando un problema añadido: hasta qué punto es posible localizar un hilo conductor en la evolución interna de las teorías del arte de Wittgenstein y Popper, que muestre su complementariedad recíproca, a la vez que se da una orientación clasicista a sus respectivos planteamientos de tipo funcionalista y expresionista, como ahora Gombrich pretende. En este sentido Gombrich postula una posible complementariedad entre estos di-

---

<sup>102</sup> Cf. Brady, E., Levinson, J. (eds), *Aesthetic Concepts. Essays after Sibley*, Clarendon, Oxford, 2001.

versos estilos y facultades con ayuda del psicoanálisis, o de la propia teoría de la Gestalt, cuando estas mismas teorías exigen una revisión de sus propios presupuestos antropológicos a los que se remite la propia teoría del arte, como se acabará comprobando en el posterior desarrollo de esta polémica en Cambridge. Estos interrogantes se radicalizaron aún más en los desarrollos posteriores del así llamado postmodernismo filosófico y artístico, con propuestas que incrementaron las paradojas que ahora vemos rodearon al origen del funcionalismo y del expresionismo, y que el propio psicoanálisis, sin volver tampoco a un clasicismo por el que finalmente se decantó Gombrich<sup>103</sup>.

En este sentido Gombrich trató de lograr una conciliación entre todos estos estilos y especialidades artísticas, haciendo notar la referencia compartida al ideal clásico de la *humanitas*. Sin embargo presagió ya de algún modo el conflicto entre estilos y especialidades artísticas que sería característico del postmodernismo filosófico y artístico. En parte este debate posterior vino propiciado por las visiones tan contrapuestas que entonces Dvorák, Schlosser, Bühler, Freud, Wittgenstein, Popper o Kris tuvieron del clasicismo. A este respecto la polémica vienesa sobre el funcionalismo, el expresionismo, el clasicismo o el propio psicoanálisis, fue sólo el inicio de un proceso que aún no ha terminado<sup>104</sup>. Más tarde continuó en Cambridge y dio lugar a otros episodios aún más decisivos, incluyendo ya una periodificación y una escenificación de este mismo debate, del que Gombrich fue un testigo de excepción. En este caso los intereses filosóficos desplazaron al punto de vista meramente estético, dejando de ser una polémica sobre los diversos estilos y especialidades artísticas, para convertirse en un debate acerca de los métodos y los proyectos programáticos que en cada caso se persiguen. Sin embargo el desarrollo de esta segunda fase de la polémica fue muy complejo y merece un tratamiento aparte.

---

<sup>103</sup> Sobre este tema cf. Milner, J.-C., *Le périple structural. Figures et paradigme*, Seuil, Paris, 2002.

<sup>104</sup> Cf. Berger, K., *A Theory of Art*, Oxford University, New York, 1999.





## II. ¿“HOMO FABER”, “HOMO LUDENS” O HUMANITAS? UN DEBATE EN EL CAMBRIDGE DE WITTGENSTEIN, POPPER Y GOMBRICH

### 1. La segunda fase metodológica de una polémica estética y psicoanalítica.

La trayectoria vital de Wittgenstein, Popper y Gombrich se volvió a entrecruzar en Cambridge, por caminos muy diferentes y en un contexto muy distinto al de su Viena natal. En este reencuentro los tres volvieron a trasplantar el viejo debate sobre la teoría del arte con propuestas muy novedosas, aunque sus posiciones básicas en el fondo siguieron siendo las mismas. En realidad se trata de la segunda fase de una polémica acerca de los estilos y especialidades artísticas, que vino provocada por la irrupción del movimiento “secesionista” en la Viena de entreguerras. Ahora cambian los protagonistas del debate, el propio escenario e incluso la temática de fondo, ya que pasa a ser una polémica sobre los métodos y proyectos programáticos de sus respectivas filosofías. A su vez esta segunda fase del debate vino precedida por las críticas que en 1945 Popper formuló en *La Sociedad abierta* a la teoría pictórica de la representación del *Tractatus* de Wittgenstein. El debate se prolongaría posteriormente hasta la defensa, ya póstuma, del expresionismo artístico y psicoanalítico por parte de Wittgenstein en *Cultura y Valor*. De todo ello fue testigo de excepción Gombrich<sup>1</sup>.

A lo largo de esta segunda fase el debate experimentó un giro metodológico casi inapreciable, pero decisivo para la filosofía posterior. De prestar un interés preferente por la teoría del arte se pasó a otorgar prioridad a un tipo de problemas estrictamente metodológicos. La polémica versó sobre el tipo de relaciones que se deberían establecer entre la

---

<sup>1</sup> Cf. Onians, J., *Sight & insight: Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich at 85*, Phaidon, London, 1994.

ciencia, el arte y la ética, dejando de lado el debate anterior sobre las propuestas funcionalistas, expresionistas o clasicistas, en el ámbito de los estilos y especialidades artísticas. Por ejemplo, en el *Tractatus* Wittgenstein consideró que el único modo posible de articular las exigencias del método científico con los postulados de la ética y la estética era el siguiente: localizar una lógica interna inherente a cualquier representación, sueño u obra de arte, que permitiera una adecuada autoexpresión artística o proyección psicoanalítica de los propios contenidos de la conciencia, por tratarse de un vehículo adecuado que a su vez tiene garantizada su posterior adecuación a los hechos de la experiencia<sup>2</sup>. Sin embargo, más tarde en *Cultura y Valor* Wittgenstein también hará notar un segundo presupuesto metodológico de este mismo expresionismo artístico, que antes en el *Tractatus* no se había hecho notar: la referencia a unos juegos del lenguaje y a un “homo ludens” que justifica el recurso a múltiples formas de expresión artística, siempre que garanticen su posible adecuación a los hechos de la experiencia, sin otorgar prioridad a una determinada forma de concebir la ética o el arte, como antes ocurrió en el *Tractatus*<sup>3</sup>.

Por su parte Popper, en *La sociedad abierta*, seguirá rechazando la teoría romántica de la autoexpresión artística y de la proyección psicoanalítica defendida por Wittgenstein en el *Tractatus*. Según él en su lugar más bien se debe exigir un sometimiento aún más estricto de la ética y del arte a los requisitos impuestos por el método científico. En su opinión, la lógica interna de una representación, de un sueño o de una obra de arte, se debe valorar por sí misma, sin atender a otros factores subjetivos meramente accidentales, que sólo sirven para distorsionar su posible validez artística<sup>4</sup>. Sin embargo en *La sociedad abierta* también admitió la posibilidad de sustituir aquella misma lógica interna por otra mejor, atribuyendo

---

<sup>2</sup> Cf. Watzka, H., *Sagen und Zeigen. Die Verschränkung von Metaphysik und Sprachkritik beim frühen und beim späten Wittgenstein*, Kohlhammer, Stuttgart, 2000.

<sup>3</sup> Cf. Ostrow, M. B., *Wittgenstein's Tractatus. A dialectical Interpretation*, Cambridge University, Cambridge, 2002.

<sup>4</sup> Cf. Wiedemann, T., Dowden, K., Sleep, Levante, Bari, 2003.

al “homo faber” una capacidad ilimitada conjetural o simplemente hipotética para tratar de mejorar el cumplimiento de su respectiva función constructiva. En cualquier caso Popper otorgó al estilo funcional un simple valor racionalista crítico abierto a una permanente revisión crítica, sin concederle un valor definitivo, como de hecho ocurrió en el expresionismo romántico y psicoanalítico, aunque tampoco lo relativizó completamente, como terminó ocurriendo en el instrumentalismo artístico de tipo positivista<sup>5</sup>.

Gombrich nunca tuvo las pretensiones filosóficas de Popper y Wittgenstein, pero fue un testigo de excepción de este debate, ante el que no permaneció indiferente. Mantuvo una equilibrada distancia respecto de ambos planteamientos, tratando de buscar a la vez una posible conciliación crítica entre ellos. En realidad nunca estuvo plenamente de acuerdo con ninguno, aunque en el ámbito metodológico sus preferencias siempre estuvieron de parte de Popper. En su opinión, la historia del arte clásico, ya sea antiguo o renacentista, sigue siendo el mejor referente para abordar las relaciones que se deben establecer entre la ciencia, la ética o la propia creación artística con una perspectiva suficientemente crítica, eludiendo a su vez los excesos a los que puede dar lugar el expresionismo psicoanalítico, el funcionalismo artístico o el propio instrumentalismo<sup>6</sup>. Sin embargo ahora Gombrich da un paso más: el ideal de la *humanitas* permite postular una posible complementariedad todavía más versátil entre los diversos estilos y especialidades artísticas, al modo como él mismo aprendió de Ernst Kris. Sólo así se podrán evitar las paradojas que generó el expresionismo artístico y psicoanalítico, el funcionalismo o el propio instrumentalismo. En su opinión, la obra de arte manifiesta las complejas relaciones que se establecen entre la lógica interna de la refutación y la psicología innovadora del descubrimiento, postulando también una posible complementariedad entre el “homo faber” de Popper y el “homo ludens” ya sea de Wittgenstein, Freud o después

---

<sup>5</sup> Cf. Kivy, P., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford University, Oxford, 2001.

<sup>6</sup> Cf. López Quintás, A., *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura*, Rialp, Madrid, 1998.

Huizinga. En su opinión, en los cuatro casos necesariamente la creatividad artística se remite al ideal clásico de la *humanitas*, aunque ninguno lo reconozca de un modo explícito<sup>7</sup>.

En el desarrollo de esta segunda fase del debate hay también otra circunstancia que explica en gran parte la forma tan paradójica y subrepticia como se escenificó el debate. En Cambridge los protagonistas del debate no se preocupan excesivamente por los presupuestos metodológicos de sus respectivas teorías estéticas y psicoanalíticas, a pesar de seguir siendo el problema básico al que todos ellos se remiten. Todo ello explica el desorden y el modo azaroso del desarrollo del debate, como si fuera resultado más de la casualidad que de la voluntad deliberada de las partes. Por eso se propone una reconstrucción en gran parte conjetural, al menos con respecto a las posteriores derivaciones metodológicas de la teoría del arte, aunque es evidente que este tipo de problemas no dejó a nadie indiferente a partir de entonces<sup>8</sup>.

De hecho la teoría del arte en Wittgenstein y Popper tiene un carácter más bien tangencial, por más que ocupe un lugar central en sus respectivos proyectos programáticos. Por su parte Gombrich practicó un cierto parasitarismo respecto a la resolución del problema de la fundamentación de su propia teoría del arte, dejándose llevar indistintamente por las propuestas metodológicas de Popper, semióticas de Wittgenstein, psicoanalíticas de Freud o culturalistas de Huizinga, aunque mantuvo siempre una adecuada distancia crítica<sup>9</sup>. Esto explica que la polémica en muchos momentos se vuelva errática y discontinua, dando saltos en el vacío sin una justificación precisa. Tampoco es posible reconstruir en todos sus detalles el hilo argumental de los argumentos aportados, aunque nadie dude de su importancia decisiva para los planteamientos metodológicos de sus respectivos protagonistas. En cualquier caso, la polémica sobre los proyectos programáti-

---

<sup>7</sup> Cf. Woodfield, R., *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester University, Manchester, 1996.

<sup>8</sup> Cf. Lorda, J., Montes, C., E. H. Gombrich: *Marco conceptual y bibliografía*, EUNSA, Pamplona, 1985.

<sup>9</sup> Cf. Jost, C., *Die Logik des Parasitären. Literarische Texte, Medizinische Diskurse, Schrifttheorien*, Metzler, Stuttgart, 2000.

cos de la teoría del arte presupone una cierta familiaridad con los problemas filosóficos que realmente interesaron a sus protagonistas, por lo que en gran parte el debate pasó desapercibido para el gran público, incluso para el especializado en este tipo de cuestiones. Además, la polémica tuvo un gran número de altibajos, por su dependencia respecto de otras cuestiones principales, como fue en este caso el problema de la inducción, o la interacción entre explicación-comprensión, por mencionar sólo un ejemplo<sup>10</sup>.

## 2. El Cambridge de Wittgenstein, Popper y Gombrich.

La segunda fase de este debate tuvo un lugar preferente en Cambridge, a donde llegaron los tres protagonistas de esta historia por vías muy distintas. El más afincado en Cambridge fue Wittgenstein, que ya en 1946 era considerado una celebridad en el ámbito analítico. En efecto, en 1912 Wittgenstein había sido admitido en el Trinity College, habiéndose convertido ya entonces en un influyente miembro de la Sociedad de la Ciencia Moral. En 1920 Wittgenstein pasó a formar parte de la leyenda de Cambridge cuando Russell escribió un prólogo para la publicación en 1921 del *Logische-philosophische Abhandlung*, que también se reprodujo en la edición bilingüe del *Tractatus* en 1922, a pesar del rechazo explícito de Wittgenstein. Después la leyenda se incrementó aún más con sus sucesivas huidas y vueltas de Cambridge, no siempre fáciles de entender. Por ejemplo, la vuelta de Wittgenstein a Cambridge en 1929, después de una huida espectacular que le hizo dedicarse a las profesiones más exóticas. Entre ellas destacan la de maestro de escuela en su Austria natal o la de jardinero. Fue entonces cuando diseñó la casa para su hermana Margarete<sup>11</sup>. En 1929 Wittgenstein volvió a Cambridge donde recibió el doctorado, es reconocido como becario del Trinity College y comienza a impartir clases hasta el curso 1933-34, con unos apuntes que circula-

---

<sup>10</sup> Cf. Massin, M., *Les figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*, Grasset, París, 2001.

<sup>11</sup> Cf. Grayling, A. C., *Wittgenstein*, Herder, Freiburg, 1999.

ban de un modo clandestino entre sus alumnos. Empezó a asistir a la Sociedad de Ciencia Moral de forma ininterrumpida hasta 1932, monopolizando las sesiones. Después volvió a Cambridge en el curso 1938-1939 cuando fue elegido catedrático, y retomó su papel activo en la Sociedad de Ciencia Moral, como también lo hace más tarde, en 1944, ocupando a su vez la presidencia de dicha sociedad. Durante este periodo, el veinticinco de octubre de 1946, tiene lugar el *incidente del atizador*. Al año siguiente dimitió de su cátedra. Finalmente, Wittgenstein murió en Cambridge el veintinueve de abril de 1951, en casa del doctor Bevan<sup>12</sup>.

En todo este periodo se produjo una progresiva maduración en el pensamiento de Wittgenstein. Este proceso se puede interpretar como una ruptura respecto del proyecto programático del atomismo lógico defendido en el *Tractatus*, o como una simple ampliación de los presupuestos trascendentalistas de su teoría pictórica de la representación, para de este modo poder abarcar otras posibilidades de la expresión artística o psicoanalítica<sup>13</sup>. Al menos así ocurrió con su defensa de una multiplicidad de juegos del lenguaje que a su vez pueden tener lugar en el mundo de la vida, y dar cabida a otras formas de comprensión recíproca que anteriormente nunca hubiera admitido. En cualquier caso en esta época cultivó una doble imagen de sí mismo. Para los representantes del Círculo de Viena y los seguidores del atomismo lógico, incluido el propio Bertrand Russell, Wittgenstein se fue convirtiendo en un disidente<sup>14</sup>. Una segunda lectura del *Tractatus* mostró un gran número de paradojas del proyecto programático positivista que aparentemente parecía defender, haciendo evidente lo que nadie quería reconocer: Wittgenstein era un heterodoxo, que usaba el método analítico para justificar determinados presupuestos valorativos de tipo trascendentalista, ya se justifiquen en nombre de la ética, del arte o del propio psicoanálisis, cuando este tipo de presupuestos eran

---

<sup>12</sup> Cf. Bartley, W. W., *Wittgenstein*, Cresset, Londres, 1988, *Wittgenstein, a life*, Cátedra, Madrid, 1987.

<sup>13</sup> Cf. Glock, H.-J. (ed.), *Wittgenstein. A Critical Reader*, Blackwell, Oxford, 2003.

<sup>14</sup> Cf. Russell, B., *Lo mejor de Bertrand Russell*, Edhasa, Barcelona, 2002.

absolutamente contrarios al proyecto programático del positivismo lógico. Sin embargo para personas ajenas al Círculo de Viena, o simplemente distantes, como era el caso de Popper, Wittgenstein seguía representando la tradición más genuina de tipo positivista y antimetafísico. Desde este punto de vista Wittgenstein había defendido una filosofía terapéutica en la que se propugnaba una purificación absoluta del uso del lenguaje, a fin de evitar de este modo la aparición de anomalías y ambigüedades, hasta el punto de legitimar el recurso a un lenguaje perfecto que lograra el ideal de la ciencia unificada de tipo positivista<sup>15</sup>.

Gombrich y Popper llegaron a Londres mucho más tarde y su caso fue totalmente distinto. Ambos se habían conocido en Viena. Sus respectivos padres eran abogados, por lo que surgió una relación de amistad espontánea que se acrecentó a raíz de la muerte prematura del padre de Popper. Pero donde realmente se hicieron amigos fue a partir del viaje que Popper hizo a Londres en 1936. El joven matrimonio Gombrich había llegado a Londres en 1936 unos meses antes que Popper y Hannie, que se habían casado en Viena en 1930. Entonces Gombrich era un becario investigador recién llegado al Warburg Institute, con el propósito de ayudar a Gertrud Bing, (depositaria del legado de Aby Warburg), que hacía poco se había tenido que trasladar de Hamburgo a Londres por las dificultades burocráticas que le ponían los nazis. Por su parte Popper había sido invitado a este su primer viaje a Londres por Susan Stebbing para impartir un curso en la Universidad de Cambridge, aunque sólo permaneció allí seis meses y poco después decidió trasladarse a la Universidad de Christchurch, en Nueva Zelanda. Durante estos aproximadamente seis meses en Londres, los matrimonios Popper y Gombrich compartieron las penalidades y estrecheces estudiantiles del barrio de Paddington, y se vieron con mucha frecuencia. Gombrich cuenta algunas anécdotas de aquella misma época, que son muy significativas para comprender la peculiar relación intelectual que mantuvieron a lo largo de su vida. Al parecer

---

<sup>15</sup> Cf. Charles, D., Child, W. (eds.), *Wittgensteinian Themes. Essays in Honour of David Pears*, Oxford University, Oxford, 2001.

un día de 1936 Gombrich le comentó que acababa de leer un artículo de Rudolf Carnap sobre la cuestión de las "otras mentes" y que le había resultado muy atractivo. Ante este comentario Popper mostró un visible desagrado, haciéndole notar incluso que le acababa de dar un disgusto con aquella observación. A partir de entonces Gombrich aprendió la lección y procuró ser más cauto en sus comentarios respecto de otros posibles filósofos de signo opuesto<sup>16</sup>.

Durante aquella estancia de unos seis meses Popper y Gombrich intercambiaron opiniones sobre los temas de la cultura vienesa, que tan bien conocían. Una buena ocasión fue la participación de Popper en el seminario de Von Hayek sobre las tesis que más tarde publicaría en 1944 en *La miseria del historicismo*<sup>17</sup>, con la asistencia de Gombrich. Sin duda las tesis de Popper se referían a un contexto metodológico más general, pero Gombrich desde un principio apreció las implicaciones que podía tener la crítica tan directa formulada al determinismo social de las interpretaciones hegelianas de la historia, que tanta presencia tenían en las interpretaciones habituales de la evolución de los estilos artísticos. En aquel entonces los referentes directos de esta crítica fueron el sociologismo neomarxista de Karl Mannheim<sup>18</sup> y A. Hauser<sup>19</sup>, con los que ya entonces Popper y Gombrich polemizaban, aunque en realidad estaban criticando una mentalidad mucho más generalizada de lo que hoy día pudiéramos pensar. Él mismo nos recuerda el impacto que le ejerció aquel seminario:

En la primavera de 1936 asistí al seminario del profesor Von Hayek en Londres, en el que Karl Popper (todavía no era sir

---

<sup>16</sup> Cf. Gombrich, E. H., *Dal mio tempo. Città, Maestri, incontri*, Einaudi, Torino, 1999.

<sup>17</sup> Cf. Popper, K. R., *The Poverty of Historicism*, Routledge, London, 1945, p. 146 y 141.

<sup>18</sup> Cf. Mannheim, K., "Beitrag zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation", *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Viena, 1921-1922, vol I, pp. 237-274.

<sup>19</sup> Cf. Hauser, A., *Storia social del arte*, Torino, 1955-56, *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1972. Recensión de Gombrich en *Meditaciones sobre un caballo de madera*, Seix Barral, Barcelona, 1968, p. 86-94.



Karl) presentó los argumentos que más tarde publicó bajo el título *La miseria del historicismo*. Este certero análisis de todas las formas de determinismo social justificaba su urgencia con la amenaza de unas filosofías totalitarias que en aquella época nadie podía olvidar ni por un momento. Pero tenía una conexión con mi propio campo, la historia del arte y de la civilización. En realidad, uno de los principales oponentes de Popper tenía puesto un pie en cada lado, el del utopismo político y el del holismo histórico, y con ello me refiero a Karl Mannheim, cuyos anteriores estudios sobre sociología del arte y del estilo habían causado una impresión considerable en aquellos estudiosos del tema que ansiaban refinar sus métodos y sustanciar la intuición de que las obras de arte no surgen aisladamente, sino que están vinculadas con otras y con su época por unos hilos tan numerosos como elusivos. Desde mis días de estudiante en Viena, yo había compartido esa preocupación, pero me había vuelto cada vez más escéptico respecto a las soluciones ofrecidas por la *Geistesgeschichte* neohegeliana y por el socialismo neomarxista<sup>20</sup>.

De todos modos el opositor preferido de Popper siempre fue Wittgenstein. Popper también había leído el *Tractatus* en Viena y creía conocer perfectamente a Wittgenstein. Desde un principio mostró una clara disconformidad con la mayoría de sus propuestas. Éste fue el motivo principal por el que Popper fue excluido a la hora de formar parte del Círculo de Gomperz, y después del Círculo de Viena. Al parecer Moritz Schlick advirtió que eran dos temperamentos incompatibles y había que elegir a uno, que en este caso fue Wittgenstein, aunque tampoco acudía a las reuniones con demasiada frecuencia. Durante aquel viaje de 1936 Popper también se entrevistó con Russell, al que admiraba profundamente y situaba al nivel de Kant, aunque posiblemente su deseo hubiera sido llegar a coincidir con Wittgenstein. Russell le invitó a impartir un seminario acerca de las consabidas críticas a la inducción, en un momento en el que al parecer afloraba en

---

<sup>20</sup> Cf. Gombrich. E. H., "La lógica de la feria de las vanidades: alternativas al historicismo en el estudio de modas, estilo y gusto", *Ideales e ídolos. Ensayo sobre los valores en la historia y el arte*, Debate, Madrid, 1999, p. 60.

Russell un soterrado sentido autocrítico a este respecto. Los seguidores de Russell y él mismo siempre consideraron a Popper como un provocador excéntrico, al que no tomaron verdaderamente en serio, ni se identificaron plenamente con sus propuestas, aunque les viniera muy bien fomentar esta confrontación soterrada que mantenía con Wittgenstein. Popper se sabía utilizado, aunque no por ello disminuyó su admiración un tanto desproporcionada por Russell. Con Wittgenstein nunca llegó a verse en aquella ocasión y sólo coincidirían en 1946, en el incidente del atizador ya mencionado<sup>21</sup>.

### 3. Gombrich y la publicación de *La sociedad abierta*.

Después de aquella estancia en Londres en 1936, Popper emigró a Nueva Zelanda, ya que era “el sitio más lejano de Viena después de la luna”. Sin embargo los matrimonios Popper y Gombrich siguieron manteniendo contactos regulares, no rompieron la vieja amistad que les unía. Gombrich demostró ser un amigo muy servicial que prestó a Popper una ayuda impagable: le sirvió de enlace con la editorial para la publicación de *La sociedad abierta y sus enemigos*, a la que Popper siempre consideró como “su contribución a la guerra”. De este periodo proceden algunas observaciones epistolares que Gombrich le hizo, que resultan interesantes para ver su distinto punto de vista acerca de la teoría del arte. Por ejemplo, Gombrich le hizo notar a Popper su exclusiva referencia a Hegel como representante de la filosofía de la cultura en Alemania, sin hacer ninguna referencia a personajes tan significativos como Schopenhauer, aunque Popper tampoco modificó sus apreciaciones iniciales. Popper reconoce la honestidad intelectual de Schopenhauer, y sus esfuerzos por hacerse comprender, cosa que a veces logra de forma magis-

---

<sup>21</sup> Cf. Gombrich, E. H., “Personal recollections of the publications of “The Open Society”, Jarvie, I., Pralong, S. (eds), *Popper's Open Society after Fifty Years. The Continuing Relevance of Karl Popper*, Routledge, London, 1999, p. 17-28. Gombrich, E. H., *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Alianza, Madrid, 1992, p. 15-31.

tral, especialmente en su crítica a Kant (a diferencia de Hegel, que es mucho más oscuro y con frecuencia ininteligible). Sin embargo Popper deplora el modo de pensar tan reaccionario de Schopenhauer, y, por tanto, no extrajo las consecuencias adecuadas de aquella crítica. Por su parte Gombrich da a entender que algo similar acaba sucediendo en Popper, al menos respecto a la teoría del arte. Tampoco prestó excesiva atención a determinadas cuestiones planteadas por la filosofía de la cultura, que le hubieran permitido ser más autocrítico<sup>22</sup>.

Gombrich cuenta a este respecto cómo en otra ocasión le hizo notar a Popper su extrañeza ante la ausencia de cualquier referencia al cristianismo en *La sociedad abierta*. Para Gombrich el cristianismo ha sido un motivo inspirador de un gran número de manifestaciones artísticas y culturales presentes y pasadas, especialmente en la propia génesis de la democracia constitucional defendida en *La sociedad abierta*, cosa que Popper parece dejar de tener en cuenta. Para Popper su teoría de la sociedad abierta, al menos en la forma como él la concibe, se justifica en virtud de presupuestos puramente formales o metodológicos, sin necesidad de abordar el problema de su génesis histórica. Sin embargo Popper tiene muy en cuenta la génesis histórica de la racionalidad crítica en Grecia, y su posterior evolución en la filosofía moderna, haciendo notar sus desenfoques y lagunas, pero sin terminar de advertir las raíces cristianas de estos mismos presupuestos críticos de la noción de democracia constitucional<sup>23</sup>.

Gombrich también hace notar cómo le sugirió a Popper la lectura de una obra de un antropólogo cultural, *Los tres caminos del pensamiento en la Antigua China* de Arthur Waley, entonces recién publicada<sup>24</sup>. En su opinión, se podría establecer un paralelismo entre el caso griego, en concreto Platón, y otras culturas distantes, como la china. Sin embargo Popper se mostró reacio a adentrarse en unos ámbitos de filosofía de

---

<sup>22</sup> Cf. Gombrich, E. H., "Personal recollections", p. 21. Renault, E., *Hegel. La naturalisation de la dialectique*, Vrin, Paris, 2001.

<sup>23</sup> Cf. Popper, K., Bosetti, G. (interview), *Lesson of this Century. With Two Talks on Freedom and the Democratic State*, Routledge, London, 2000.

<sup>24</sup> Waley, A., *Three Ways of Thought in Ancient China*, en *Gombrich Esencial*, p. 571 y 614. Londres, 1935.

la cultura donde se encontraba más inseguro. A Gombrich le resultaba difícil provocar el interés de Popper por la filosofía de la cultura. La longitud que acabó teniendo el libro también provocó numerosas dificultades para su publicación, en parte debido al excesivo número de notas, con detalles demasiado prolijos, que se podrían acortar, aunque afortunadamente Popper se negó en redondo a hacer cualquier recorte, ya fuera en las notas o en el texto. Alegó que era un libro muy elaborado en el que había invertido diez años de trabajo intenso, y que las notas tenían un valor esencial para entender el propio texto, como también se insiste en el prólogo. Gombrich siempre comparte esta negativa de su amigo, por razones que fácilmente podremos comprender<sup>25</sup>.

Un último tema espinoso surge con la propuesta de Von Hayeck de escribirle el posible prólogo para *La sociedad abierta*, a lo que Popper se negó en redondo, alegando dos razones principales. Primero que se pudiera interpretar como una señal de orgullo y, en segundo lugar, que no quería quedar marcado por este motivo desde un principio. No lo menciona, pero sin duda Popper estaba pensando en el prólogo que Russell hizo a Wittgenstein, marcando el inicio de la enemistad creciente que en el último tramo de su vida se fue haciendo cada vez más evidente<sup>26</sup>. A propósito de esta correspondencia con Hayeck hubo otro suceso, que hace ver el influjo indirecto de la personalidad de Wittgenstein sobre Gombrich, aunque fuera el resultado de una serie fortuita de casualidades. Según Edmonds y Eidinow:

La Cambridge University Press informó confidencialmente a Von Hayek de las razones por las que no se publicaba *La sociedad abierta*, cosa que habitualmente la editorial tenía por norma no hacer. Hayeck se las contó a Gombrich, quien a su vez dio noticia de ellas a Popper, todavía en Nueva Zelanda. La longitud del libro era la razón aducida para su no publicación, pero simultáneamente se le hizo ver que una editorial universitaria no debía publicar algo tan poco respetuoso con Platón. Al tener

---

<sup>25</sup> Cf. Cook, J. W., *Wittgenstein, Empiricism, and Language*, Oxford University, New York, 2000.

<sup>26</sup> Cf. Gombrich, E. H., "Personal Recollections", p. 21.

noticia de ello, Popper comentó: “Así y todo sospecho que “Platón” es sólo un eufemismo para las tres W: Whitehead, Wittgenstein y Wisdom”<sup>27</sup>.

La referencia a las tres W refleja el control férreo que, según Popper, el grupo de amistades que rodeaba a Wittgenstein ejercía sobre las publicaciones de la Cambridge University Press.

Malachi Hacoheh ha reconstruido en su biografía sobre Popper las consecuencias de este incidente. De hecho el veinticuatro de septiembre de 1943 la Cambridge University Press comunicó a Hayeck el rechazo de la publicación de *La sociedad abierta* por las razones ya mencionadas, de modo que éste tuvo que iniciar conversaciones con otras editoriales. Entre las diversas posibilidades factibles se decidió hacer una propuesta a Herbert Read, editor de la Routledge, con la oposición de Popper y Gombrich que desconfiaban de su línea editorial. Pero sorprendentemente Herbert Read quedó muy impresionado por aquel primer manuscrito de *La sociedad abierta*, el único libro de aquellos últimos años que verdaderamente le había atraído, sin exigirle resumir la parte dedicada a Marx, como hasta entonces habían hecho los demás editores. Solamente se le pidió modificar el título y terminar de poner al día algunas de las tesis metodológicas propuestas, sugerencias que Popper acabaría aceptando. La historia de las diversas propuestas y contrapropuestas de estas modificaciones es muy compleja, pero el diez de abril de 1944 Gombrich pudo confirmar a Popper la definitiva aceptación por parte de la editorial Routledge de la publicación de *La sociedad abierta*. El cualquier caso desde abril hasta principios de diciembre Popper introdujo numerosas modificaciones en el texto original, reelaborando el capítulo diecisiete e introduciendo nuevos añadidos y notas a los capítulos veinticuatro y veinticinco, Gombrich envió más de setenta telegramas por este motivo. En ellas trató de satisfacer los requerimientos de la editorial respecto a los más recientes avances metodológicos en el ámbito de las ciencias humanas, como también

---

<sup>27</sup> Edmonds, D. J., Eidinow, J. A., *El atizador de Wittgenstein. Una jugada incompleta*, Península, Barcelona, 2001, p. 274-275.

Gombrich le quiso hacer notar, sin mucho éxito, por ser un campo en principio ajeno a sus intereses. Fue entonces cuando Popper rechazó el posible prólogo de Hayeck, ya comentado, para evitar posibles comparaciones con *Caminos de servidumbre*. En efecto, Hayeck se conformaba con criticar la falta de eficacia económica del comunismo, cuando para Popper lo decisivo era su negación de la libertad en el ámbito económico y del pensamiento crítico en general<sup>28</sup>.

La anécdota de las tres W también refleja otro aspecto que habitualmente se tiene poco en cuenta. El paralelismo que Popper establece a lo largo de *La sociedad abierta* entre la teoría platónica del arte de gobernar, y la teoría pictórica de la representación del *Tractatus*, en la medida que ambas se remiten a una teoría romántica de la autoexpresión artística, que a su vez guarda estrechas semejanzas con la teoría psicoanalítica de la proyección del inconsciente primitivo<sup>29</sup>. En efecto, para lograr una adecuada autoexpresión artística (o una correcta proyección del inconsciente primitivo), es necesario seguir una terapia previa muy precisa que conduce a la eliminación de todas aquellas dificultades o anomalías culturales de la propia comunicación, o de la propia interacción social, a fin de lograr recuperar aquella situación primigenia como también en el *Tractatus* y en *La República* platónica. A este respecto Popper describe al gobernante platónico como un “pintor de constituciones”, que al principio debe limpiar y borrar el lienzo sin ningún tipo de limitación, para después volver a pintarlo una vez que ha quedado libre de impurezas. Sólo así se puede lograr que la *polis* sea una autoexpresión perfecta de la idea de justicia, de igual modo que la ciencia unificada debe lograr una expresión perfecta de la totalidad de los hechos que configuran el mundo a través de un lenguaje ideal. De este modo Popper establece una relación muy directa entre *La República* y el *Tractatus*<sup>30</sup>, en la medida que

---

<sup>28</sup> Cf. Hacoen, M. H., *Karl Popper. The Formative Years; 1902-1945*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 457-458, 497-501.

<sup>29</sup> Cf. Addis, M., *Wittgenstein: Making Sense of Other Minds*, Ashgate, Aldershot, 1999.

<sup>30</sup> Cf. Fricke, H., *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*, C. H. Beck, München, 2000.

ambas defienden una teoría pictórica de la representación y de la autoexpresión artística similares en algunos aspectos.

De todos modos Popper opina que la teoría pictórica de la representación del *Tractatus* se justifica en virtud de un malentendido muy pernicioso que ya se hizo presente en Platón, y que después se mantiene en la teoría de los juegos del lenguaje y del “homo ludens” del Wittgenstein posterior, aunque, según Gombrich, ya no se haga presente en el “homo ludens” de Bühler o de Huizinga. En efecto, las propuestas de Wittgenstein siguen fomentando la falsa ilusión de poder lograr una expresión perfecta de los fenómenos empíricos de la conciencia, ya sea por recurso a una única forma de lenguaje ideal o a una pluralidad de juegos del lenguaje, aunque para ello se tenga que prohibir cualquier pretensión metafísica de querer expresar lo inefable o simplemente lo metaempírico, por constituir una pretensión en sí misma patológica que se vuelve un sinsentido. De este modo la posterior teoría de los juegos del lenguaje del segundo Wittgenstein se volvió tan incoherente como la de Platón, según Popper<sup>31</sup>. En efecto, la regulación social del filósofo gobernante platónico incluye el necesario recurso a prácticas en sí mismas inhumanas, como fueron la limpieza étnica, el fomento del tribalismo o la xenofobia, aunque ello desdiga del altruismo benevolente que el sabio se asigna a sí mismo. De igual modo Wittgenstein, tanto en su primera como en su segunda época, defiende el sinsentido de cualquier comunicación lingüística, o actividad artística, que pretenda seguir expresando algún significado metafísico o simplemente metaempírico, que tenga que ejercer una sistemática limpieza semiótica ya sea aplicando un criterio empirista de significado cada vez más radicalizado o un simple criterio pragmático en razón del uso. Aunque en ambos casos ello implica la aceptación de un solipsismo lingüístico cada vez más cerrado en sí mismo, o un “homo ludens” con menos posibilidades autoexpresivas, en dependencia de las reglas de uso colectivo de un juego del lenguaje de carácter supraindividual, sin poder justificar en ningún caso

---

<sup>31</sup> Cf. Izuzquiza, I., *Caleidoscopios. La filosofía occidental en la segunda mitad del siglo XX*, Alianza, Madrid, 2000.

la efectiva capacidad creadora de comunicación expresiva del talento artístico individual<sup>32</sup>.

A diferencia de Wittgenstein, Popper siempre defendió, desde su época de Viena, la viabilidad de un funcionalismo artístico, que se justifica en virtud de un principio de refutación o falsación, y acepta el carácter en sí mismo falible de esta capacidad de autorregulación constructiva que el "homo faber" se asigna a sí mismo. No por ello niega la necesidad de una actividad creativa previa que determine las posibilidades expresivas de este mismo proceso. Popper reconoció así desde un principio las limitaciones metodológicas de todo proceso de comunicación que pretenda alcanzar un carácter verdaderamente objetivo, en virtud de la propia lógica interna de este mismo proceso, cuya mejora también depende de las capacidades especulativas que el "homo faber" se asigna en un proceso en sí mismo falible, sin pretender llevar a cabo un ideal de limpieza social o semiótica al modo propugnado por Platón o Wittgenstein. Según Popper, las propuestas metodológicas del "homo faber" son siempre provisionales y en un permanente proceso de revisión, y no pueden garantizar en ningún caso la efectiva viabilidad de las distintas formas de autoexpresión artística y de proyección psicoanalítica de otros valores éticos y vitales aún más altos, al modo como habían pretendido Platón, Wittgenstein, el romanticismo o el propio Freud.<sup>33</sup>

*La sociedad abierta* finalmente se publicó en Inglaterra en 1945 en la editorial Routledge. Gombrich entregó el primer ejemplar a Popper nada más descender éste del barco que le traía desde Nueva Zelanda. La posterior edición americana por la Princeton University se dilató hasta 1950. Von Hayeck había sido también una ayuda inestimable, gracias a la publicación de *La miseria del historicismo* en su revista *Economica*, un poco antes en 1944. Además le proporcionó a Popper un trabajo estable en la London Schools of Economics. A

---

<sup>32</sup> Cf. Heyes, C. J. (ed.), *The Grammar of Politics. Wittgenstein and Political Philosophy*, Cornell University, Ithaca, 2003.

<sup>33</sup> Cf. Pohlen, M., Bautz-Holzheer, M., *Eine andere Aufklärung. Das Freudsche Subjekt in der Analyse*, Suhrkamp, Frankfurt, 2001.



partir de 1946 Popper y Gombrich volvieron a verse otra vez con una cierta frecuencia, una vez finalizada la segunda guerra mundial, ya que ambos solían asistir al seminario de Von Hayeck. Gombrich pudo seguir muy de cerca las posteriores derivaciones que acabó teniendo el debate sobre los diversos estilos y especialidades artísticas, en su nueva versión de la contraposición entre el “homo faber” y el “homo ludens”<sup>34</sup>.

Gombrich siempre trató de mantener su amistad con Popper por encima de unos debates que, sin duda, también le acabaron afectando. El propio Gombrich ha confesado reiteradas veces que las críticas de Popper a los planteamientos historicistas y de la tradición cultural neohegeliana, incluido ahora también Wittgenstein, le acompañaron toda su vida. Sin embargo este tipo de críticas nunca le hicieron abandonar sus convicciones iniciales, es decir, su profunda admiración por Hegel (como padre de la historia del arte) que en reiteradas ocasiones se vio obligado a explicar. De igual modo tampoco modificó sus opiniones respecto a Schopenhauer o al propio cristianismo, a pesar de que Popper no las acabara de entender. Gombrich también reconoció que las críticas de tipo metodológico de Popper le ayudaron a matizar muchas de las dependencias que aún mantenía con Freud y el psicoanálisis, aunque siempre sostuvo una gran independencia de criterio. En cualquier caso Gombrich siguió defendiendo el papel tan singular de Hegel en la crítica del arte, por encima incluso de Wincklemann, con el que compartía muchas de sus sugerencias acerca del arte clásico. De igual modo Gombrich tampoco compartió el rechazo generalizado de Popper hacia el psicoanálisis y la teoría de la autoexpresión artística, ya fuera clásica o romántica, aunque sí estuvo de acuerdo con la sutileza de muchas de sus críticas a Wittgenstein<sup>35</sup>.

Gombrich reconoció a este respecto el papel propedéutico que la metodología científica debe desempeñar en la teoría del arte, al modo como sugiere la visión del “homo faber” de

---

<sup>34</sup> Cf. Gombrich, E. H., “Personal Recollections”, p. 17-28. Kiesewetter, H., “El nacimiento de La sociedad abierta y sus enemigos, de Karl Popper”, *Anuario Filosófico*, XXXIV/1, 2001, p. 179-209

<sup>35</sup> Cf. Pauen, M., *Grundprobleme der Philosophie des Geistes. Eine Einführung*, Fischer, Frankfurt, 2001.

Popper. Pero a la vez Gombrich coincidió con el Wittgenstein posterior en la necesidad de proseguir este tipo de análisis psicoanalíticos o simplemente retroductivos para localizar aquellos valores éticos y artísticos aún más básicos, que a su vez van a permitir una autoexpresión artística y una proyección psicoanalítica del “homo ludens” con independencia de que su propia propuesta al final se volviera paradójica. En efecto, para el “homo ludens” del Wittgenstein posterior, esta clase de presupuestos de tipo ético y artístico ahora se afirman como la condición de sentido de todo proceso creativo subsiguiente, incluida la propia metodología científica. De todos modos Gombrich también reconocerá simultáneamente la necesaria mediación del “homo faber” de Popper, a fin de dejar este proceso en manos del talento creador del artista. Gombrich afrontó en toda su radicalidad este dilema entre el “homo ludens” de Wittgenstein y el “homo faber” de Popper, aunque tampoco le fue fácil encontrar una conciliación entre ambos<sup>36</sup>.

#### **4. La crítica de Popper a la teoría pictórica de la representación del *Tractatus*.**

Gombrich tuvo un protagonismo muy decisivo en la publicación de *La sociedad abierta y sus enemigos*. Su publicación le unió inexorablemente a la figura de Popper, marcando su posterior trayectoria intelectual, en la medida que de algún modo se hizo solidario de las propuestas más significativas de su admirado amigo, aunque siempre guardara una distancia crítica ante ellas. A Popper aquella primera publicación en inglés le abrió las puertas del gran público, por lo que guardaba un sincero agradecimiento a su amigo, aunque rechazara de hecho muchas de sus sugerencias. Hasta entonces Popper sólo había publicado en 1934 en alemán *La lógica de la investigación científica*<sup>37</sup>, sin conseguir llegar al gran público. De hecho hasta 1959 no se publicaría esta obra en in-

---

<sup>36</sup> Cf. Ziarek, K., *The Historicity of Experience. Modernity, the Avant-Garde, and the Event*, Northwestern University, Evanston (IL), 2001.

<sup>37</sup> Popper, K. R., *La lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid, 1977.

glés, a rebufo del éxito editorial de *La sociedad abierta*. Desde un principio alcanzó una gran popularidad, consagrándole como un autor emblemático del moderno constitucionalismo democrático surgido después de la experiencia del totalitarismo y del holocausto nazi. Sin embargo *La sociedad abierta* también supuso una gran aportación para la teoría del arte, que posiblemente pasó desapercibida para el gran público, aunque no para Gombrich. Me refiero al rechazo de la teoría pictórica de la representación de Wittgenstein, que Popper llevó a cabo en notas a pie de página a lo largo de *La sociedad abierta*, poniendo de manifiesto el paralelismo existente entre Platón, Freud y el *Tractatus* a este respecto. Para lograr este objetivo Popper sigue un esquema argumental muy preciso, formulando cuatro acusaciones básicas<sup>38</sup>:

1) Wittgenstein pretende haber alcanzado una visión de la naturaleza desde un punto de vista estrictamente científico y antimetafísico, como exigen los principios programáticos positivistas del Círculo de Viena<sup>39</sup>. Sin embargo en el *Tractatus* Wittgenstein defiende más bien lo contrario. Es decir, vuelve a una filosofía oracular, similar a la defendida históricamente por Heráclito, Platón, Aristóteles, Hegel, Marx y a las nuevas formas de totalitarismo aparecidas en el siglo XX, incluidos ahora también Freud y Wittgenstein. La paradoja del *Tractatus* consiste precisamente en tratar de autojustificarse como si fuera la única forma posible de seguir defendiendo hoy día una visión estrictamente científica y radicalmente antimetafísica de la naturaleza y la sociedad, cuando de hecho se están fomentando los mismos temores atávicos y los planteamiento dogmáticos que originaron la caída de la sociedad cerrada en Platón o de *El malestar de la cultura* de Freud, sin ofrecer ninguna garantía al respecto. Para Popper el propio *Tractatus* vuelve a defender una visión holista de la filosofía, de la ética, del arte o del propio psicoanálisis, reduciendo la totalidad del mundo a un conjunto de cosas o de hechos, sin necesidad de demostrar esta presuposición básica

---

<sup>38</sup> Cf. Ibarra, A., Mormann, T. (eds), *Variedades de la representación en la ciencia y la filosofía*, Ariel, Barcelona, 2000.

<sup>39</sup> Cf. Thurner, M., *Der Ursprung des Denken bei Heraklit*, Kohlhammer, Stuttgart, 2001.

a través de un método verdaderamente científico, como al menos sucede en el punto 1.1. del *Tractatus*: “El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas”<sup>40</sup>.

2) En el *Tractatus* Wittgenstein introduce numerosos sinsentidos al tratar de justificar la demarcación entre ciencia natural y filosofía, o entre hechos y normas éticas, entre descripciones y autoexpresiones proyectivas. En un primer momento sólo admite el posible sentido de los hechos descritos por la ciencia natural, mientras que sitúa a la filosofía, a la ética, al arte o al psicoanálisis en el ámbito irracional, considerándolos un sinsentido<sup>41</sup>. Sin embargo más tarde asigna a la filosofía, a la ética, al arte y al psicoanálisis la fijación de las normas que a su vez permiten demarcar el ser y el deber, lo fáctico y lo normativo, lo funcional y lo artístico, determinando el posible sentido o sinsentido de las proposiciones, sin que ya la ciencia natural pueda decir nada acerca de esta demarcación inicial. Para Wittgenstein y sus seguidores analíticos todo ello constituye un sinsentido altamente significativo, pero para Popper sigue siendo, al fin y al cabo, un sinsentido<sup>42</sup>.

3) El *Tractatus* se justifica como una filosofía terapéutica que está llamada a resolver los problemas de la cultura científica y humanística, incluida la ética, el arte y la propia política. Para ello se remite a una “inspiración” básica para, de este modo, legitimar todo posible uso formalmente correcto del lenguaje, aunque al final esta pretensión se vuelve en sí misma paradójica, sin que sea posible garantizar la viabilidad de este mismo proceso de autoexpresión artística y de proyección psicoanalítica. Se vuelve así a planteamientos ya muy conocidos en Schopenhauer, Freud o del ahora llamado marxismo vulgar, a pesar de justificarse en nombre de una filoso-

---

<sup>40</sup> TLPh, 1.1, Popper, K. R., *OSE*, I, p. 205, 295. *SAE*, p. 447, 544-545. Bailey, R., *Education in the Open Society – Karl Popper and Schooling*, Ashgate, Aldershot, 2001.

<sup>41</sup> Cf. TLPh, p. 215 y ss. Cf. Laland, K. N., Brown, G., *Sense and Nonsense. Evolutionary Perspectives on Human Behaviour*, Oxford University, Oxford, 2002.

<sup>42</sup> Cf. TLPh, 1.11, 4.024 y ss., Popper, K. R., *OSE*, I, p. 234, 313, *SAE*, p. 478, 564.

fía terapéutica verdaderamente revolucionaria. Se pretende garantizar así el logro de definiciones precisas, que no den lugar a ambigüedades, a expresiones vagas, o sinsentidos, volviendo a propuestas ya muy conocidas en Aristóteles, la Escolástica posterior o el propio psicoanálisis<sup>43</sup>. Sin embargo para Popper la propia historia de la ciencia y de la filosofía ha demostrado que este tipo de “inspiraciones” mesiánicas han aportado poca cosa, ya provengan de la escolástica, del romanticismo, del marxismo o del psicoanálisis, salvo una: la propia decadencia de la cultura científica y humanística, incluidas las artes y las letras<sup>44</sup>.

4) Finalmente, el *Tractatus* fomenta una visión mística y un irracionalismo antimetafísico, como si pudiera admitir la existencia de un hipotético espectador psicoanalítico que se pudiera situar más allá del mundo. A partir de aquí se asigna a ese hipotético espectador una legítima capacidad psicoanalítica para decidir acerca del sentido y del sinsentido, lo correcto o lo incorrecto, lo terapéutico y lo degenerado, lo artístico y lo meramente funcional u ornamental, a fin de hacer efectiva la defensa de los valores de la vida, del arte y de la propia ética, como también ocurre en muchos intérpretes de Freud en el ahora llamado marxismo vulgar<sup>45</sup>. Por eso se rechaza de Wittgenstein su negativa a admitir el sano contrapeso de una crítica a través del método de la refutación, como en cambio ocurre en el decisionismo metodológico y en el convencionalismo crítico de Popper<sup>46</sup>.

Muchas de estas críticas fueron injustas. Popper atribuye a Wittgenstein un positivismo lógico, al modo del Círculo de Viena, cuando sus propias críticas implícitamente más bien están reconociendo que Wittgenstein queda fuera de esos parámetros. Sin embargo estas críticas tuvieron una virtualidad muy clara respecto al debate acerca de la polémica sobre

---

<sup>43</sup> Cf. Neale, S., *Facing Facts*, Oxford University, Oxford, 2001.

<sup>44</sup> Cf. TLPh, 4.001 y ss. Prefacio, Popper, K. R., *OSE*, II, p. 9, 16, 20, 100, 287, 293, 297, 299, *SAE*, p. 206, 213, 216, 283, 575, 581, 585, 588.

<sup>45</sup> Cf. Machamer, P., Silberstein, M. (eds.), *Philosophy of Science*, Blackwell, Oxford, 2002.

<sup>46</sup> TLPh, 6.371, 6. 42 y ss. Popper, K. R., *OSE*, II, p. 246, 278, 352 359, 366, *SAE*, p. 411, 439, 650, 657 y 666.

los estilos y las especialidades artísticas, que ya había tenido lugar anteriormente en Viena y que ambos tan bien conocían. Se puso de manifiesto el papel tan decisivo que la teoría del arte seguía desempeñando en dos figuras tan emblemáticas del pensamiento contemporáneo como son Wittgenstein y Popper, permitiendo advertir lo paradójico de sus respectivas propuestas desde un punto de vista un tanto insólito.

Gombrich estuvo en desacuerdo con el rechazo generalizado que Popper formuló contra el irracionalismo antimetafísico del “homo ludens” de Wittgenstein. De ser cierta esta crítica también se debería rechazar la teoría del arte de Winkelmann, o del propio Hegel, cuando según Gombrich siguen siendo los maestros de la moderna crítica del arte. Por su parte Gombrich también mostró su desacuerdo con el racionalismo crítico del “homo faber” de Popper, cuando fomenta una actitud de sospecha generalizada ante la teoría romántica de la autoexpresión artística y ante cualquier tipo de proyección psicoanalítica, sin aportar tampoco una justificación del posible valor expresivo del arte clásico hoy día. En cualquier caso Gombrich no podía permanecer indiferente ante estos posteriores desarrollos del debate entre Wittgenstein y Popper.

## **5. La escenificación del debate: Wittgenstein, ¿el atizador de Popper?**

En 1946 tuvo lugar un incidente muy significativo en el King's College de la Universidad de Cambridge, que refleja muy bien las relaciones tan tensas que siempre hubo entre Wittgenstein y Popper. Me refiero al conocido incidente del atizador que ocurrió el veinticinco de octubre con motivo de la reunión semanal que tenía la Sociedad de Ciencias Morales de Cambridge en el departamento H3, a la que asistieron Wittgenstein y Popper<sup>47</sup>. Se trataba de un departamento a la antigua usanza, una simple adaptación de la habitación de una casa, con chimenea al estilo clásico y el consiguiente

---

<sup>47</sup> Cf. Edmonds, D. J., Eidinow, J. A., *El atizador de Wittgenstein. Una jugada incompleta*, Península, Barcelona, 2001.

atizador, aunque en la postguerra la decoración estuviera bastante descuidada. El incidente del atizador pone de manifiesto las dificultades de trato que siembre hubo entre los protagonistas de lo sucedido, y los muchos sobreentendidos implícitos con que se abordó este debate. Gombrich no asistió a la reunión, pero lo ocurrido en ningún caso le dejó indiferente.

Como se sabe el incidente en sí fue bastante sencillo, aunque los propios protagonistas ofrecieron numerosas variantes de lo ocurrido. A la sesión semanal de la sociedad acudían Russell, Wittgenstein, y otros veintisiete asistentes, con la consiguiente expectación creada por la leyenda negra que rodeaba al ponente principal. Además, la reciente publicación de *La Sociedad abierta* en 1945 había fortalecido aún más esta leyenda, poniendo de manifiesto la tensión latente que existía entre ambos, como muy bien sabía Russell, auténtico provocador del conflicto. Al comenzar, Popper se quejó del enunciado propuesto, ya que opinaba que la referencia explícita a los rompecabezas filosóficos, en vez de a simples problemas filosóficos, ya suponía una toma de partido muy elocuente. Por su parte Wittgenstein se vio directamente aludido y reaccionó con su modo habitual de polemizar en estos casos. Hizo notar que no había lugar a la objeción y propuso que Popper enunciara algunos ejemplos de problemas verdaderamente filosóficos. Popper hizo referencia al problema de la inducción, del infinito, o de la verdad, y Wittgenstein contestó que de eso ya se ocupaban la ciencia natural, la matemática o la lógica, sin necesidad de recurrir a la filosofía.

En ese momento Popper cuestionó la existencia de problemas éticos, y Wittgenstein le pidió que diera un ejemplo concreto, a la vez que visiblemente enfadado cogía el atizador de la chimenea y amenazaba a Popper creando un gran nerviosismo en todos los presentes. Popper empezó a poner algunos ejemplos concretos, pero Bertrand Russell, organizador de aquella auténtica encerrona, se dirigió con voz autoritaria a Wittgenstein, diciéndole: “¡deje el atizador!, ¡usted siempre se equivoca!” (en referencia a la ética). A continuación Wittgenstein dejó el atizador y salió de la habitación, dando la impresión de irse enfadado, como solía hacer con

frecuencia en aquella época. Por su parte Popper continuó la disertación que traía preparada, convencido de haber logrado lo que más buscaba: hacer callar a Wittgenstein en su propio feudo. Más tarde le pidieron que pusiera un ejemplo aún más concreto de una proposición ética, “no amenazar a los profesores invitados con el atizador”, contestó, lo que se tomó como una salida de tono del propio Popper, cuando en realidad estaba hablando totalmente en serio. Por una vez Popper se sintió triunfador frente a Wittgenstein. Después el interés de la reunión decayó, al menos para Popper, pues el objetivo principal estaba conseguido. El incidente corrió de boca en boca, con múltiples versiones bastantes inverosímiles, algunas mejoradas por sus propios protagonistas, como al parecer ocurrió con Popper. En *Búsqueda sin término* Popper al parecer quiso comenzar sus memorias refiriéndose a este incidente, por considerarlo el momento decisivo de su vida, aunque al final lo dejó donde ahora está: justo en mitad de su autobiografía.

Wittgenstein nunca respondió de un modo directo a estas críticas, ni a las que anteriormente Popper le había formulado en *La sociedad abierta*. Sin embargo la polémica entre el “homo ludens” y el “homo faber” se volvió a plantear más tarde en 1948 en un debate que Popper mantuvo con Rush Reehs, seguidor de Wittgenstein. El debate surgió a propósito de la contraposición que *La sociedad abierta* establece entre la ingeniería social fragmentaria de Popper y la ilimitada filosofía terapéutica del *Tractatus*, en la medida que ambas descansan en dos teorías del arte de signo contrario<sup>48</sup>. En este caso Reehs hizo notar cómo el principio de refutación de Popper presume de una viabilidad que está muy lejos de garantizar, ya que pretende justificar la expresión objetiva de una actividad artística, cuando tampoco acepta su validez. Por su parte Popper atribuyó a Reehs el mismo papel que antes asignó a Wittgenstein, igualando sus propuestas con las de Platón; según Popper, Reehs presupone la existencia de un lenguaje lógico ideal o perfecto capaz de expresar unos valo-

---

<sup>48</sup> Cf. Hudde, H., Schöning, U., Wolfzettel, F. (Hrsg.), *Literatur Geschichte und Verstehen*, C. Winter, Heidelberg, 1997.



res objetivos de tipo ético o artístico, cuando la referencia a este tipo de principios contradice el ideal de la ciencia unificada<sup>49</sup>. Según E. G. Moore, Popper tampoco terminó de apreciar una posible diferencia entre Reehs, Wittgenstein y Platón, cuando ya entonces era notorio que Wittgenstein hacía un uso heterodoxo del método analítico, con propósitos de tipo claramente transcendentalista. En su opinión, todos los participantes en el debate acabaron perdiendo los papeles, sin llegar a ninguna propuesta razonable. A modo de apostilla G. E. Moore hizo notar cómo Popper había vuelto a tratar a Platón peor de lo que Reehs le había tratado a él, sin tampoco lograr encauzar el debate planteado<sup>50</sup>.

¿De qué modo influyó el incidente del atizador en el mundo académico, concretamente en Gombrich? Desde luego el acontecimiento no dejó a nadie indiferente, pero en el caso de Gombrich lo sucedido tenía una enseñanza muy clara: no se trata sólo de comprobar las dificultades efectivas de mantener un diálogo, ya sea con Wittgenstein, o con Popper separadamente, o de tratar de reconducir sus planteamientos a posturas en general más constructivas para todos, como procurará Gombrich. Se trata de una cuestión aún más básica: la reacción violenta de Wittgenstein vino provocada por la pregunta acerca de los problemas éticos. Pero igualmente hubiera podido suceder, si se le hubiera preguntado a Wittgenstein por la existencia del arte. Wittgenstein no admitía una posible separación entre el arte y la ética, remitiéndose con este fin a los planteamientos de Tolstoy, o Kierkegaard, sin que tampoco Wittgenstein lograra convencer a Russell de la validez de sus propuestas. En este sentido el comentario de Russell, interrumpiendo el debate, es muy elocuente<sup>51</sup>.

En cualquier caso hay que reconocer un hecho: Popper tuvo la habilidad de invertir el reparto de papeles en el debate,

---

<sup>49</sup> Cf. Jarvie, I. C., *The Republic of Science. The Emergence of Popper's Social View of Science, 1935-1945*, Rodopi, Amsterdam, 2001, p. 109.

<sup>50</sup> Cf. Reehs, R., "Social Engineering", *Mind*, 56, p. 317-337, Moore, G. E., *Mind*, KRP, 11 Noverber, 1948, PP, Hoover, 28/11 y 36/22.

<sup>51</sup> Cf. Goeres, R., *Die Entwicklung der Philosophie Ludwig Wittgensteins unter besonderer Berücksichtigung seiner Logikkonzeptionen*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2000.

al menos según las expectativas despertadas en la mayoría de los protagonistas de la anécdota, incluido Gombrich, aunque no hubiera presenciado el incidente. Popper tenía tantos méritos, o quizás más, por haber sido declarado un enemigo de preguntas tales como, ¿qué es la filosofía? ¿qué es la ética? o ¿qué es el arte? Aunque Popper utilizara el método de la refutación para resolver este tipo de interrogantes, sin embargo estaba claramente a favor de la reducción de los problemas filosóficos, éticos, artísticos, o psicoanalíticos, a simples enunciados meramente provisionales o hipotéticos, al modo como también sucedía con los rompecabezas o enredos lingüísticos aún no formalizados, según Wittgenstein<sup>52</sup>. Sin embargo Popper consiguió hacer pasar a Wittgenstein como un antimetafísico relativista, enemigo de la filosofía, de la ética, el arte y el propio psicoanálisis, cuando en realidad éste era su propio caso. Para Popper el arte, la filosofía, la ética o el propio psicoanálisis sólo son un conjunto de técnicas y métodos en manos de unos profesionales, cuya única pretensión es el descubrimiento de la función específica desarrollada en la resolución de situaciones prácticas, ya se les llame problemas, enredos o rompecabezas filosóficos, sin tener tampoco mayores pretensiones. Sin embargo el incidente del atizador hizo pasar a Popper por un auténtico defensor de la filosofía, de la ética, el arte o el propio psicoanálisis, cuando bien mirado al menos entonces sucedía lo contrario. De todos modos este incidente del atizador ocurrió en un momento muy preciso de la vida de Gombrich: la instalación de la Biblioteca Warburg en Londres, hecho que no le dejó indiferente<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Cf. Pfütze, H., *Form, Ursprung und Gegenwart der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt, 1999.

<sup>53</sup> Cf. Burns, R. M., Rayment-Pickard, H. (eds), *Philosophies of History. From Enlightenment to Postmodernity*, Blackwell, Oxford, 2000.

## 6. Un intermedio: la confrontación entre la historia cultural de Warburg y la antropología cultural de Tylor y Frazer.

Wittgenstein nunca más se volvió a encontrar con Popper, pero hubo un acontecimiento inesperado que en gran parte determinó la forma de abordar las críticas entonces formuladas en *La sociedad abierta*.

Entre 1931 y 1948 Wittgenstein se interesó por la antropología cultural de Tylor y Frazer a fin de dar una respuesta adecuada a los enigmas metodológicos ahora planteados. Tylor y Frazer abordaron desde planteamientos empiristas el mismo tipo de problemas que Warburg formuló desde presupuestos nietzscheanos, aunque en ambos casos se cuestionan sus respectivos presupuestos de tipo positivista e historicista prolongando las críticas antes formuladas por Popper. A través de las *Observaciones sobre "La rama dorada" de Frazer*<sup>54</sup> Wittgenstein pretendió ofrecer un posible modelo alternativo de justificación explicativo-comprensivo, que diera una respuesta adecuada a las objeciones que Popper había formulado al positivismo en general y al *Tractatus* en particular, con un fin muy preciso: tener también en cuenta el papel desempeñado por la psicología del descubrimiento y no sólo por la lógica de la justificación, como de hecho había acabado sucediendo con el modelo propuesto por Popper, al menos respecto a este tipo de problemas por los que ahora se interesaba la antropología cultural<sup>55</sup>.

Por su parte Gombrich se vio en la necesidad de hacer comprensible el proyecto programático de Warburg en un contexto cultural muy distinto al que le dio origen, también se trataba de dar una posible respuesta a las numerosas críticas que Popper había formulado al historicismo de las ciencias de la cultura en general, y a Hegel en particular pero que también se referían a Nietzsche y por extensión a Warburg. Por

---

<sup>54</sup> Cf. Wittgenstein, L., *Observaciones sobre "La rama dorada" de Frazer*, Tecnos, Madrid, 1992.

<sup>55</sup> Cf. Sibley, F., *Approach to Aesthetics. Collected Papers in Philosophical Aesthetics*, Clarendon, Oxford, 2001.

eso Gombrich tampoco pudo evitar que apareciera un cierto mimetismo con la estrategia seguida por Wittgenstein, en la medida que ambos iniciaron una revisión de algunas propuestas de Frazer y Warburg respectivamente, aunque en cada caso se hicieran con pretensiones muy distintas<sup>56</sup>. En efecto, al igual que Wittgenstein había criticado el uso positivista que Tylor y Frazer hicieron de la antropología cultural, también Gombrich rechazó el uso historicista que Warburg seguía haciendo de la cultura a modo de Nietzsche, pudiendo localizar un punto común de convergencia en sus intereses respectivos. De hecho Gombrich ya en 1947 tenía escritas las tres cuartas partes de una monografía dedicada a Aby Warburg, que sólo se publicó en 1970, debido a que G. Bing no había terminado de escribir *La vida*. A lo largo de esta publicación Gombrich trató de evitar los malentendidos de tipo historicista, que Popper había denunciado en las ciencias de la cultura general, sin que tampoco Warburg quedara libre de este mismo tipo de acusaciones. Por su parte Wittgenstein había intentado superar los planteamientos meramente positivistas de Frazer y Tylor iniciando ambos un revisionismo metodológico bastante similar<sup>57</sup>.

A este respecto Michaud opina que la historia cultural de Warburg perseguía unos objetivos muy distintos a los de Tylor y Frazer. Por eso Michaud ha denunciado en los seguidores de Warburg un mimetismo metodológico creciente, tratando de aplicar a la antropología e historia cultural unas propuestas que Wittgenstein y Popper pensaron para campos muy distintos<sup>58</sup>. En su opinión, los seguidores de Warburg, incluido Gombrich, malinterpretan la originalidad del proyecto programático de Warburg cuando tratan de reconstruir una posible transición entre el clasicismo y la cultura primitiva, siguiendo a su vez el modelo heurístico utilizado por la tradición metodológica de Wittgenstein y Popper, o anteriormente Tylor y Frazer. Según Michaud, Warburg se remite a

---

<sup>56</sup> Cf. Frazer, J. G., *The Golden Bough. A study in magic and Religion*, Macmillan, London, 1940, *La rama dorada; magia y religión*, F.C.E., Madrid, 1969.

<sup>57</sup> Cf. Redecker, A., *Korrelation and Kontinuität*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2001.

<sup>58</sup> Cf. Michaud, P-A., *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998.

una arqueología del saber de tipo *decisionista* y nietzscheano, que es muy distinta de los propósitos de tipo positivista y cientificista de Tylor y Frazer, como el propio Gombrich reconocerá<sup>59</sup>. En su opinión, Gombrich representa la culminación de un proceso de asimilación parasitaria en el modo de justificar las virtualidades del proyecto de Warburg, cuando ambos proyectos se remiten a tradiciones de pensamiento muy distintas<sup>60</sup>. De hecho Gombrich concibe el proyecto *Mnemosyne* de Warburg como una síntesis ingeniosa de fotos yuxtapuestas y de fragmentos de textos, que a su vez se sirve de un modelo de justificación explicativo-comprensivo similar al de Wittgenstein, prosiguiendo a su vez las propuestas de Tylor o Frazer, cuando según Michaud el proyecto de Warburg tenía unas pretensiones de tipo arqueológico y primitivista mucho más ambiciosas. En su opinión Gombrich resalta las semejanzas metodológicas del proyecto *Mnemosyne* de Warburg con las de Tylor y Frazer, pero pospone las pretensiones primitivistas de la historia cultural, cuando este segundo aspecto para Michaud es más importante que el primero<sup>61</sup>.

Evidentemente una de las principales preocupaciones del Instituto Warburg, incluido Gombrich, fue lograr dar al proyecto cultural de Warburg la máxima aceptación posible en un contexto cultural diferente<sup>62</sup>. Este proceso se vio facilitado en gran parte por las relaciones de buena vecindad que siempre hubo entre el Instituto Warburg y el Instituto Courtauld, especializado en historia del arte. También influyó el creciente interés despertado precisamente durante aquellos años por la antropología cultural en general, debido especialmente al enorme impacto ejercido por Frazer<sup>63</sup>. En cualquier caso Gombrich fomentó de un modo consciente y deliberado este proceso de asimilación parasitaria del que ahora se le critica,

---

<sup>59</sup> Cf. Schrift, A. D. (ed.), *Why Nietzsche Still? Reflections on Drama, Culture and Politics*, California, Berkeley, 2000.

<sup>60</sup> Cf. Jost, C., *Die Logik des Parasitären. Literarische Texte, Medizinische Diskurser, Schrifttheorien*, Metzler, Stuttgart, 2000.

<sup>61</sup> Cf. Michaud, P.-A., *Aby Warburg...* p. 235-239.

<sup>62</sup> Cf. Fox, R. G., King, B. J. (eds.), *Anthropology Beyond Culture*, Berg, 2002.

<sup>63</sup> Cf. Clark, M. P. (ed.), *Revenge of the Aesthetic. The place of Literature in Theory today*, California University, Berkeley, 2000.

siguiendo a su vez un proceso de adaptación mimética similar al llevado a cabo por Wittgenstein a través de tres pasos:

- 1) Defender una interpretación meramente metodológica de las polaridades antropológicas señaladas por Nietzsche y Warburg, como son lo apolíneo y lo dionisiaco, a fin de lograr contrarrestarlas.
- 2) Ejercer un efectivo control sobre las fuerzas irracionales más oscuras a las que se remitían la historia cultural de Nietzsche y Warburg, como era la vida futura (*nachleben*) del clasicismo y la vuelta al primitivismo, eliminando los restos que aún quedaban de historicismo.
- 3) Proseguir el modelo con el que Wittgenstein logró contrarrestar los excesos positivistas y cientificistas de la antropología cultural de Tylor y Frazer, sin quedarse solamente en el análisis de una de estas polaridades<sup>64</sup>.

Se puede rechazar el paralelismo que Gombrich estableció entre la antropología cultural de Tylor y Frazer y la propia historia cultural de Warburg, pero no se puede negar que desde un principio advirtió los riesgos y limitaciones de este posible paralelismo<sup>65</sup>. Además, lo justificó preponderantemente en nombre de Popper, pero también de Wittgenstein. En su opinión, éste era el único modo como se podía seguir analizando las raíces primitivistas de la cultura sin provocar una irracionalidad aún mayor. A este respecto Gombrich se sigue remitiendo a Nietzsche para justificar el proyecto programático de Warburg, aunque vaciándolo de ese carácter fundamentalmente nihilista e irracional, dando ya una interpretación meramente metodológica de este tipo de planteamientos. En cualquier caso considera que el propio Warburg hubiera aceptado una complementariedad con los proyectos

---

<sup>64</sup> Cf. Cortés, J. M. G., *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Madrid, 1997.

<sup>65</sup> Cf. Barret, L., Dunbar, R., Lycett, J., *Human Evolutionary Psychology*, Palgrave, Hapshire, 2001.

de Tylor y Frazer, a pesar de proceder de tradiciones culturales muy distintas<sup>66</sup>. Por eso Gombrich afirma:

Por la época en que tomó forma *Mnemosyne* también había precedentes, naturalmente, de esta búsqueda de las actitudes emocionales básicas en la cultura humana. La interpretación nietzscheana del mito griego como expresión de dos contrastes básicos de este tipo entre estados mentales dionisiacos y apolíneos fue mencionada en ocasiones por Warburg y, por otro lado, existen referencias aisladas en sus notas al sacerdote-rey de Frazer<sup>67</sup>.

Evidentemente existe en Gombrich la pretensión de situar a Warburg en una posición metodológica intermedia entre Nietzsche y Frazer, a fin de contrarrestar los excesos de tipo irracionalista y positivista de uno y otro. A la vez Gombrich trató de prolongar de algún modo las sugerencias formuladas por Popper y Wittgenstein respecto a la posibilidad de superar los desenfoques del positivismo y del historicismo de un modo muy concreto: remitirse a un modelo comprensivo-explicativo, donde se logre una efectiva armonización entre la psicología del descubrimiento y la lógica de la refutación como ahora se verá<sup>68</sup>. Gombrich siempre pensó que el proyecto *Mnemosyne* defendido por Warburg estaba abierto a un uso aún más racional de los diversos métodos de comprensión teleológica y de explicación causal, sin compartir en ningún caso una interpretación meramente irracionalista o decisionista de Nietzsche, o Freud, como fue tan frecuente en los años veinte.<sup>69</sup> A este respecto subyace en Gombrich la pretensión de llevar a cabo con Warburg algo similar a lo que Wittgenstein había intentado con Frazer: lograr una reformu-

---

<sup>66</sup> Cf. Kalb, C. *Desintegration. Studien zu Friedrich Nietzsche Leib-und Sprachphilosophie*, Suhrkamp, Frankfurt, 2000.

<sup>67</sup> Cf. A. W. p. 266. Mitrani, J. J., *Ordinary People and Extra-ordinary Protections. A post-Kleinian Approach to the Treatment of Primitive Mental States*, Brunner-Routledge, Hove, 2002.

<sup>68</sup> Cf. Ottmann, H. (Hrsg.), *Nietzsche Handbuch. Leben-Werk- Wirkung*, J. B. Metzler, Stuttgart, 2000.

<sup>69</sup> Cf. Levine, M. P. (ed.), *The Analytic Freud. Philosophy and Psychoanalysis*, Routledge, London, 2000.

lación metodológica de sus propuestas a fin de hacerlas compatibles con los posteriores desarrollos de la teoría de la ciencia, ya se tome como referencia el análisis filosófico, o el propio método de la falsación o de la refutación, pudiendo garantizar la efectiva racionalidad de sus respectivos métodos. En cualquier caso Gombrich defiende una posible continuidad entre la historia cultural de Nietzsche, Usener y Warburg y los proyectos programáticos de la antropología cultural de Tylor y Frazer, siempre que ambos superen el positivismo y el historicismo irracionalista, en la forma como ya había sido denunciado por Poper y Wittgenstein respectivamente<sup>70</sup>.

En su opinión este proceso de convergencia entre ambas tradiciones lo habían iniciado Usener y el propio Warburg, aunque fue en Londres donde dio sus mejores resultados. Por eso ahora Gombrich afirma explícitamente:

Uno de los maestros de Warburg, Hermann Usener, exploró los orígenes del mito griego, en el pensamiento primitivo. Entre tanto en Inglaterra se estaba llevando a cabo un parecido proceso de reevaluación del mundo clásico, sobre todo con la presentación por parte de Jane Harrison de la civilización griega a la luz de las teorías antropológicas. [...] El éxito de *La rama dorada* de Frazer vino a completar esta fusión de mundos antiguos y primitivos del pasado. Por doquier se hacía hincapié en el poder de las fuerzas irracionales, y el papel que habían desempeñado la magia y la superstición en el entramado de la civilización atrajo cada vez más la atención de los historiadores. Y no es que Warburg decidiera “aplicar” conscientemente a los estudios renacentistas esta nueva visión de los clásicos. En verdad, es más que dudoso que él o su público fueran conscientes de este paralelismo durante la mayor parte de la vida de nuestro autor [...] El mismo Warburg habría rechazado la interpretación pesimista de sus hallazgos y se habría apartado con toda seguridad de este culto a la irracionalidad que tan desastrosas dimensiones alcanzó en la Alemania de los años veinte. Aunque su primer contacto con Herman Usener suministra un

---

<sup>70</sup> Cf. Sloan, T., *Critical Psychology. Voices for Change*, MacMillan, Hampshire, 2000.



nexo de unión entre sus propios estudios y los de los estudiosos clásicos, su relación con Nietzsche es ambivalente [...] Y aunque vio el Renacimiento como una zona de conflicto entre la razón y la sinrazón, se mantuvo por entero en el lado de la razón. Para él, la biblioteca que había formado, y que quería legar a sus sucesores, pretendía ser un instrumento de ilustración o iluminación<sup>71</sup>.

De todos modos Gombrich fue muy consciente de las dificultades y limitaciones de integración de proyectos tan distintos. Su propósito fue racionalizar y reducir a método un proyecto que originariamente era absolutamente reactivo a este tipo de pretensiones, al menos en el caso de Nietzsche<sup>72</sup>. Además, ahora se reconoce que ambas tradiciones tienen modos radicalmente distintos de concebir la noción básica a la que se remiten sus respectivas propuestas: la noción de supervivencia y de vida futura (*nachleben*). En el caso de Tylor y Frazer la noción de supervivencia tiene un sentido claramente despectivo, entendiéndola como un simple residuo irracional de un comportamiento religioso ancestral, que en épocas pasadas pudo tener algún sentido, pero que se reitera de modo superfluo. En cambio en el caso de Warburg, la noción de vida futura (*nachleben*) indica más bien una fuerza poderosa que se atribuye al clasicismo o incluso al primitivismo, asignándole una capacidad de reaparición en condiciones culturales mucho más desarrolladas, demostrando la aportación de un legado irrenunciable para la cultura humana<sup>73</sup>.

Para Gombrich los planteamientos de Warburg y Frazer son unilaterales, pero a la vez complementarios. Tylor y Frazer justificaron la supervivencia de determinados procesos explicativos ancestrales, a pesar de asignarles un sentido profundo absolutamente incomprensible para sus propios protagonistas, salvo que se justifique en virtud de una transmisión

---

<sup>71</sup> Cf. Sloan, T., *Critical Psychology. Voices for Change*, MacMillan, Hampshire, 2000.

<sup>72</sup> Cf. White, R. (ed.), *Nietzsche*, Ashgate, Hants, 2002.

<sup>73</sup> Cf. Luzio, A. Di, Günther, S., Orletti, F. (eds.), *Culture in Communication. Analyses of Intercultural Situations*, John Benjamins, Amsterdam, 2001.

meramente mecánica de la propia tradición. Para Warburg, en cambio, la justificación de una posible vida futura (*nachleben*) del clasicismo, demuestra más bien una capacidad originaria de comprender el sentido profundo de cierto tipo de artificios ilusionistas, o simplemente compensatorios, aunque este tipo de explicaciones haya quedado en desuso durante largos periodos de la historia pudiendo volver a reaparecer en una época muy lejana, como de hecho ocurrió con el clasicismo en el renacimiento florentino<sup>74</sup>. Por su parte Gombrich hará notar la autonomía psicoanalítica de los diversos niveles significativos que intervienen en estos procesos explicativo-comprensivos; sin que la comprensión de la propia cultura esté necesariamente ligada de un modo fatalista a un modo ancestral de entender el clasicismo, como progresivamente fue demostrando la propia evolución posterior de los seguidores de Warburg. Por eso la explicación de este tipo de procesos tampoco se tiene que concebir en todos los casos como un simple efecto residual mecánico de comportamientos culturales ya obsoletos, al modo de Tylor y Frazer, como en su caso demostró Wittgenstein<sup>75</sup>.

En cualquier caso se comprueba el modo tan distinto como la antropología cultural y la propia historia cultural afrontan el enigma de una posible supervivencia del arte clásico y de la simultánea supervivencia de lo primitivo:

Más aún, el problema especial de la *Kulturwissenschaft*, que Warburg había escogido como principal preocupación, era el de “das *Nachleben der Antiken*”, que literalmente significa “la postvida de la antigüedad clásica”. Pero este empleo de la “postvida” es poco inglés, y su equivalente más próximo “supervivencia”, fue adquirido al parecer con derecho preferente en esta acepción por Burnett Tylor precisamente, quien dedicó los capítulos III y IV de su libro a las “supervivencias de la cultura”—entendiendo por ellas las supersticiones, los juegos de niños

---

<sup>74</sup> Cf. Geisenhanslüke, A., Goebel, E. (Hrsg.), *Kritik der Tradition. Hella Tiedemann-Bartells zum 65. Geburtstag*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2001.

<sup>75</sup> Cf. Luzio, A. di, Günther, S., Orletti, F. (eds.), *Culture in Communication. Analyses of Intercultural Situations*, John Benjamins, Amsterdam, 2001.

y otros residuos de la fase pretérita de una civilización dada—Warburg quiso ciertamente que el término *Nachleben* abarcara estas supervivencias; pero a él le preocupaba más lo que ahora se suelen denominar *revivals*, es decir, la reaparición en el Renacimiento italiano de formas artísticas y estados psicológicos derivados del mundo antiguo. [...] Así pues, la mejor manera de definir su problema sería decir que le preocupó la continuada vitalidad del legado clásico en la civilización occidental<sup>76</sup>.

Wittgenstein y Gombrich se tuvieron que enfrentar, por tanto, a un problema bastante similar: tratar de actualizar la antropología cultural de Frazer y la historia cultural de Warburg, al nuevo contexto metodológico emergido tras las críticas formuladas por Popper al positivismo en general, o al historicismo en particular, que no dejó indiferente a ninguna tradición de pensamiento. De hecho Wittgenstein criticó el uso dogmático del método positivista en la antropología cultural de Frazer, de igual modo que Gombrich criticó la ligazón indiscutible que Warburg siguió estableciendo entre clasicismo y paganismo, o simplemente primitivismo, cuando en ambos casos este tipo de presupuestos es susceptible de una ulterior revisión crítica, que señale el exacto valor metodológico que se debe asignar a este tipo de presupuestos<sup>77</sup>.

A este respecto Wittgenstein en las *Observaciones a "La rama dorada de Frazer"* ya hizo algún tipo de propuestas, que posteriormente profundizaría aún más en *Cultura y valor*, dando respuesta de algún modo a las críticas formuladas por Popper en el incidente del atizador. En primer lugar Wittgenstein reconoce que "en nuestro lenguaje está depositada una mitología", ya nos refiramos al pasado antiguo o al momento presente, incluido el propio lenguaje científico. En este sentido la ciencia también se ve necesitada de los mitos, creencias o prácticas mágicas, sin que ello suponga fomentar un estado de irracionalidad creciente, si sometemos esos mitos a un posterior proceso de explicación causal y de com-

---

<sup>76</sup> Cf. A W, p. 28.

<sup>77</sup> Cf. Brady, E., Levinson, J. (eds.), *Aesthetic Concepts. Essays after Sibley*, Clarendon, Oxford, 2001.

preensión teleológica, como el que ahora se sugiere<sup>78</sup>. En segundo lugar la antropología cultural no debe conformarse con poner de manifiesto el primitivismo y el carácter acientífico de determinados comportamientos religiosos míticos, como en el caso de Frazer ocurrió con sus descripciones de los Fuegos de Beltane o Festivales Igneos, en Escocia, tipificados ahora como restos paganos dentro a su vez de la cultura cristiana. Más bien se debe indagar el significado psicoanalítico de esos mismos hechos, en la medida que contienen una exigencia ilusionista o simplemente compensatoria de satisfacer una necesidad antropológica, ya sea a través de la religión, el arte o la actividad lúdica. Con este fin, Wittgenstein se remitió a los subsiguientes procesos de explicación causal y de comprensión teleológica, o de simple racionalización, que posteriormente justificará con más detalle en *Cultura y valor*<sup>79</sup>.

## **7. La respuesta de Wittgenstein al incidente del atizador en *Cultura y valor*: el debate explicación-compresión.**

Wittgenstein dio una respuesta más detallada a las críticas formuladas por Popper en el incidente del atizador. Lo hizo a través de un conjunto de aforismos redactados entre 1914 y 1952, y recogidos más tarde en 1973 por Peter Winch y G. H. von Wright en una obra póstuma: *Cultura y valor*. En esta obra Wittgenstein propone un modelo explicativo-comprensivo de justificación racional que da respuesta a las críticas formuladas por Popper en *La sociedad abierta*. Según Wittgenstein, los métodos de prueba propuestos en el *Tractatus* y posteriormente en las *Investigaciones filosóficas* permiten recuperar la validez de algunos principios básicos de la tradición analítica, sin estar a merced de las conclusiones alcanzadas por la antropología cultural, cuando más bien ocu-

---

<sup>78</sup> Cf. Wright, C., *Rails to Infinity. Essays on Themes from Wittgenstein's Philosophical Investigations*, Harvard University, Cambridge (Mas.), 2001.

<sup>79</sup> Cf. Wittgenstein, L., *Observaciones...*, p. 45-95.

re lo contrario<sup>80</sup>. Por ejemplo, se puede justificar la separación entre lo analítico y lo sintético, o entre lo fáctico y normativo, entre lo funcional y lo artístico, o entre el sentido y el sinsentido, sin exigir su sometimiento ulterior a un método de la refutación, como ahora pretende el decisionismo metodológico de Popper, ya que se trata de nociones que están sobreentendidas en cualquier método de prueba de los utilizados por la antropología cultural, ya sea deductivo, inductivo, o de la refutación<sup>81</sup>.

A este respecto las ulteriores prolongaciones que Gombrich propondrá de algunos métodos popperianos, ya se trate del mundo tres, del método cero, o de la propia lógica de situación, pretenden proseguir este tipo de propuestas en esta misma dirección, sin que haya una auténtica incompatibilidad entre las propuestas de Popper y las que ahora va a formular Wittgenstein. Además, en *Cultura y valor*, Wittgenstein muestra el modo concreto de abordar estos problemas en el ámbito específico de las ciencias humanas e históricas, incluidas la propia filosofía de la cultura y de la historia, o el propio psicoanálisis, donde ahora se plantea el debate. A este respecto en *Cultura y valor*, Wittgenstein defendió un proyecto programático para las ciencias de la cultura y de la historia, que se resume en cuatro tesis principales, contrapuestas a las cuatro defendidas antes por Popper<sup>82</sup>:

- a) Wittgenstein rechaza el modo tan negativo como Popper valora la reflexión sobre el lenguaje a lo largo de la historia. En su opinión la filosofía, la ética, el arte o el propio psicoanálisis, han recurrido al uso teórico y práctico de diversos procesos de explicación causal y comprensión teleológica para llevar a cabo una reflexión de este tipo, sin prejuzgar su inutilidad, como pretende Popper. Se puede poner así de manifiesto el posible enraizamiento de las diversas formas de len-

---

<sup>80</sup> Cf. Berry, J. W., Poortinga, Y. H., Segall, M. H., Dasen, P. R., *Cross-cultural Psychology: Research and Applications*, Cambridge University, Cambridge, 2002.

<sup>81</sup> Cf. Ferraris, M., *Historia de la hermenéutica*, Akal, Madrid, 2000.

<sup>82</sup> Cf. Hacker, P. M. S., *Wittgenstein; Connections and Controversies*, Clarendon, Oxford University, 2001.

guaje en el propio mundo de la vida, al modo como también propuso Freud su interpretación de los sueños, corroborando esta idea con un gran número de ejemplos<sup>83</sup>.

- b) La demarcación entre ciencia natural y filosofía, entre hechos y normas éticas, entre la consciencia y el inconsciente, o entre lo cotidiano y lo artístico, ya está dada en la propia experiencia, sin tener que recurrir a criterios de demarcación decisionistas. Por eso estos criterios se pueden justificar mediante los consiguientes procesos de explicación causal humeana y de comprensión teleológica neoaristotélica, sin necesidad de recurrir a un método de la refutación y a un decisionismo metodológico, como ocurre en Popper<sup>84</sup>. A través de numerosos ejemplos y casos prácticos se pone de manifiesto cómo la lógica interna explicativa de estos procesos de autoexpresión proyectiva de tipo psicoanalítico presupone una comprensión teleológica de unos valores previos tomados a su vez del mundo de la vida, cuya articulación requiere la aceptación de una gramática profunda, que está sobreentendida en estos procesos. Se justifica así la complementariedad existente entre estos procesos de explicación causal humeana y comprensión teleológica neoaristotélica, justificando a su vez su modo específico de regulación<sup>85</sup>.
- c) El análisis del lenguaje y de las definiciones no son superfluos como pretende Popper. Más bien permiten reconstruir los procesos de explicación causal humeana y de comprensión teleológica neoaristotélica, tal y como ocurren en la ciencia, la filosofía, la ética, el arte o el psicoanálisis. Sin embargo en estos casos el método de

---

<sup>83</sup> Cf. C V, p. 24, 25, 27, 37, 40, 44, 72. Schnädelbach, H., *Philosophie in der moderne Kultur. Vorträge und Abhandlungen 3*, Suhrkamp, Frankfurt, 2000.

<sup>84</sup> Cf. Ritter, J., *Metaphysik und Politik. Erweiterte Neuauflage*, Suhrkamp, Frankfurt, 2003.

<sup>85</sup> C V, p. 23, 25, 27, 44, 52, 64, 68. Cf. Kögler, H. H., Stueber, K. R. (eds.), *Empathy and Agency. The problem of Understanding in the Human Sciences*, Westview, Boulder (CO), 2000.

refutación o falsación resulta insuficiente para dirimir este tipo de cuestiones, al menos en el ámbito de la filosofía y de las artes en general. En efecto, el recurso a los hechos siempre está abierto a múltiples interpretaciones, sin poder cerrar la discusión a este respecto, salvo que se lleve a cabo un análisis de los presupuestos implícitos en este proceso, cosa que ahora Popper tampoco hace<sup>86</sup>. Por eso en *Cultura y valor* se justifica una reconstrucción de determinados procesos psicológicos que permitirían profundizar en el análisis de este tipo de presupuestos implícitos a cualquier proceso de explicación y comprensión, a pesar de que también se generan aparentes pseudoproblemas. Al menos así sucede con la reconstrucción de los procesos psicológicos implícitos en cualquier “inspiración” de una obra de arte, de un sueño, o de una ilusión. En estos casos se pueden derivar consecuencias más perjudiciales en la misma medida que sólo se trata de una ficción, de una compensación psicológica o de un sustituto de la realidad<sup>87</sup>.

- d) Finalmente, los procesos de explicación científica, racional, o artística, presuponen un proceso previo de comprensión teleológica acerca de determinados principios, fines, o valores, que constituyen su condición de sentido. Evidentemente la localización de estos principios tampoco elimina la necesidad de lograr a su vez una siempre posible explicación causal de su efectividad en la vida práctica. En este sentido la explicación causal humeana se remite a un “mundo” de presupuestos psicoanalíticos, que deben ser comprendidos teleológicamente, sin tener que negar la posibilidad de someterlos de nuevo a contrastación empírica. De igual modo la comprensión teleológica requiere el uso de definiciones psicoanalíticas muy precisas, que a su vez deben ser objeto de una subsiguiente explicación causal humeana, sin negar por ello la necesidad de se-

---

<sup>86</sup> Cf. Davies, S., *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University, Oxford, 2003.

<sup>87</sup> Cf. C V, p. 23, 24, 25, 26, 38, 44, 55, 64. Stegmaier, W. (Hrsg.), *Zeichen-Kunst. Zeichen und Interpretation*, V, Suhrkamp, Frankfurt, 1999.

guir remitiéndose a un “mundo” de significados previos. Por ello el “homo faber” siempre presupone la referencia a un “homo ludens”, que a su vez construye palabras, biografías, obras de arte, o simples mundos de ficción, mediante el consiguiente proceso de comprensión teleológica neoaristotélica. Por su parte el “homo ludens” requiere la presencia de un “homo faber”, que a su vez hace verosímil el uso de aquellas ficciones mediante los correspondientes procesos de explicación causal meramente humeana. En cualquier caso el “homo faber” y el “homo ludens” ininterrumpidamente construyen y desconstruyen sus propios procesos de justificación, ya se trate de una obra de arte, un sueño, o una “ilusión”, como al menos ocurre en el caso del psicoanálisis<sup>88</sup>.

## **8. La prolongación del debate en Gombrich a partir de 1958: ¿Lógica de la refutación o psicología del descubrimiento?**

Gombrich mantuvo un estilo de pensamiento propio, a pesar de la dependencia intelectual que a lo largo de su vida tuvo con Popper, y también con Wittgenstein. Cuando escribe sus obras más conocidas a partir de 1958, el incidente del atizador ya había tenido lugar hacía más de diez años. De este hecho Gombrich extrajo una consecuencia bastante original. Según él, Popper y Wittgenstein difieren en la valoración de un proceso aunque sustancialmente coinciden en la forma de describirlo<sup>89</sup>.

Para Gombrich la lógica de la refutación de Popper sólo otorga importancia a la lógica interna del proceso causal de explicación racional, exigiendo la posibilidad de refutarla, ya

---

<sup>88</sup> Cf. C V, p. 19, 20, 21, 22, 33, 49, 51, 69. Göller, T., *Kulturverstehen. Grundprobleme einer epistemologischen Theorie der Kulturalität und kulturellen Erkenntnis*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1999.

<sup>89</sup> Cf. Landscheid, U., *Wittgenstein -Theorien und Tatsachen Wittgensteins sprachanalytische Methode und die Lösung der Leib-Seele-Probleme*, Alber, Freiburg, 2000.



se trate de un problema vital, de un comportamiento ético, de una obra de arte o del propio psicoanálisis. Sin embargo para Gombrich el planteamiento de Popper tiene un límite muy claro: minusvalora la psicología del descubrimiento que hace posible el análisis de todo presupuesto previo que ahora venga exigido por estos procesos de comprensión teleológica neoaristotélica. En su opinión se trata de procesos meramente psicológicos de interés indudable para la génesis de la cultura o para el propio progreso histórico, pero que caen fuera del ámbito específico de la metodología de la ciencia<sup>90</sup>. Sin embargo Gombrich opina que la lógica de la refutación de Popper es insuficiente para justificar los procesos psicológicos de autoexpresión artística y de proyección psicoanalítica, tal y como fueron descritos por Winckelmann, Hegel, Burckhardt, Aby Warburg o Freud. A este respecto Gombrich propondrá a lo largo de su vida diversas prolongaciones que complementan las propuestas de Popper, a fin de subsanar sus numerosas lagunas, al menos en el ámbito de la psicología de las artes figurativas. Sin embargo Gombrich considera que el principio de refutación de Popper sigue siendo muy útil en la moderna crítica del arte a la hora de justificar un posible fracaso de un determinado artificio artístico. En su opinión el método de la refutación articula un determinado procedimiento de explicación causal humeana, que a su vez debe seguir las reglas del silogismo práctico, ya sea en su versión aristotélica o hegeliana, a fin de lograr de este modo una efectiva mejora de su posterior uso compartido<sup>91</sup>.

Gombrich utilizará estos análisis de la psicología del arte para reconstruir la base común psicoanalítica de la *humanitas*, donde a su vez se asienta el juego interactivo que se establece entre el artista y un hipotético espectador, al menos si se siguen las propuestas de Winckelmann, Hegel, Burckhardt, Aby Warburg o Freud. A este respecto Gombrich acepta el papel otorgado por Freud a la metáfora y a los distintos procesos de transferencia significativa, aunque después los depu-

---

<sup>90</sup> Sobre este tema, cf. Jha, S. R., *Reconsidering Michael Polanyi's Philosophy*. University of Pittsburgh, Pittsburgh, 2002.

<sup>91</sup> Cf. Ferrarin, A., *Hegel and Aristotle*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

re de numerosos malentendidos “psicologistas” o simplemente proyectivos, al igual que también hace con muchas otras teorías de la autoexpresión artística y de la proyección psicoanalítica de tipo romántico<sup>92</sup>. Sólo les otorga un papel relevante en el ámbito de la psicología del descubrimiento, al modo sugerido por Popper, sin admitir una posible relevancia en el ámbito de la lógica interna, que a su vez configura cada obra de arte en cuanto tal salvo que se aporte algún procedimiento de mediación objetiva. A este respecto Gombrich también acepta de Popper la necesidad de someter a prueba, mediante ejemplos y contraejemplos, este tipo de análisis retroactivos de la psicología del arte, por ejemplo respecto al papel de las modas artísticas, sin hacer extrapolaciones cuya validez sea imposible de refutar. Incluso acepta la posibilidad de utilizar la teoría del arte para llevar a cabo una crítica social de tipo humanista, o fundada sobre la base común de la *humanitas*. Se reconoce así el papel del talento artístico en la orientación de los procesos, sin dejarse llevar por un fatalismo historicista, como fue denunciado por Popper en *La sociedad abierta*<sup>93</sup>.

Gombrich denuncia a este respecto los cinco gigantes que, según Popper, se hicieron presentes en la *Estética* de Hegel, como son el transcendentalismo estético, el colectivismo histórico, el determinismo dialéctico, el optimismo metafísico y el relativismo valorativo<sup>94</sup>. En su lugar se postula una previa armonización de los procesos que dan sentido a la teoría de la autoexpresión artística en su versión romántica, psicoanalítica, o wittgensteiniana, haciendo notar que la configuración efectiva de estos procesos depende a su vez del uso que el talento artístico del “homo faber” y el “homo ludens” hagan de la noción de *humanitas*. De todos modos Gombrich opina que la lógica de la refutación de Popper ya no permite justificar este paso del “homo faber” al “homo ludens” y poste-

---

<sup>92</sup> Cf. Douzinas, C., Nead, L. (eds.), *Law and the Image. The Authority of Art and the Aesthetics of Law*, Chicago University, Chicago, 1999.

<sup>93</sup> Cf. Carazo Lefort, E., *Arquitectura; forma y estilo [Microforma]: un estudio de las tradiciones formales en E. H. Gombrich*, Universidad, Valladolid, 1992.

<sup>94</sup> Cf. Recki, B., Wiesing, L. (Hrsg), *Bild und Reflexion. Paradigme und Perspektiven gegenwertigen Ästhetik*, Wilhelm Fink, München, 1997.

riormente a la *humanitas*, como en cambio lo había exigido anteriormente la teoría del arte de Hegel, a la que todavía se remite para justificar determinados supuestos. Por eso formula la crítica a los cinco gigantes de Hegel, aunque simultáneamente siga recurriendo a la teoría hegeliana del arte para justificar una psicología de la creación artística, que a su vez se afirma como un complemento necesario de la lógica de la refutación de Popper, en la forma antes indicada<sup>95</sup>.

Gombrich formula a este respecto una velada crítica a los planteamientos popperianos. En su opinión, Popper acierta a la hora de criticar los excesos de la estética del idealismo alemán, tal y como la formuló en *La miseria del historicismo*. Sin embargo Popper no propuso ninguna alternativa al problema allí planteado, cuando en absoluto se trataba de una cuestión trivial<sup>96</sup>. Según Gombrich el principio de refutación defendido por Popper es incapaz de resolver este tipo de cuestiones referidas a los estilos artísticos, a los gustos de la época o a las simples modas, tan decisivas en el ámbito de la teoría del arte. En su opinión, este tipo de fenómenos no se regula mediante una lógica de la falsación de naturaleza unicausal, sino más bien mediante una psicología del descubrimiento previa de naturaleza multifactorial que se sirve de tres elementos heurísticos: el llamado mundo tres, del método cero y de la lógica de situación. El propio Popper aplicó esta lógica de situación a otros terrenos; por ejemplo el mundo de la cultura y de las artes, o de la propia economía, aunque no sacó todas las consecuencias pertinentes respecto de la evolución de los estilos artísticos, como ahora va a proponer Gombrich. Además, el funcionalismo defendido por Popper admite una pluralidad de usos muy distintos según cuál sea el estilo o la especialidad artística que se cultive, o la propia orientación cultural que se le pretenda dar, sin que de suyo vaya unido necesariamente a la defensa de un determinado

---

<sup>95</sup> Cf. Arnt, A., Bal, K., Ottmann, H., *Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik-Die Politik der Kunst. Zweiter Teil*, Akademie, Berlin, 2000.

<sup>96</sup> Cf. Labrada, Rubio, M. A., *Belleza y racionalidad, Kant y Hegel*, Euns, Pamplona, 1990.

modelo de ciencia o sociedad, ya sea cerrada o abierta, aunque lógicamente sea más deseable esta última<sup>97</sup>.

Gombrich expresó esta misma idea con mucha claridad en su contribución a la obra colectiva de Schilpp sobre *La filosofía de Karl Popper*<sup>98</sup>, en su artículo "La lógica de la feria de las vanidades". Implícitamente se sigue refiriendo a la impresión que le produjo hacía ya treinta años aquella lección de Popper de 1936 en el seminario de Von Hayek sobre *La miseria del historicismo* aunque ahora con el paso de los años se reconocen algunas lagunas de aquellos planteamientos iniciales:

Hoy, pasados treinta años, tal vez sea menos la "pobreza del historicismo" lo que requiera subrayarse en comparación con la necesidad de una alternativa. Las soluciones ofrecidas por las teorías historicistas rara vez son tomadas muy en serio en la historia del arte académico, pero su lugar no ha sido ocupado por nada que resulte muy interesante. [...] El talante que hoy prevalece es un deseo de hechos, una esperanza de proseguir la tarea de catalogar artículos sin una gran interferencia por parte de los teorizantes. Nadie que esté familiarizado con la metodología de Popper necesita que le digan por qué esta actitud positiva puede ser derrotista. Ni siquiera una crónica de arte, y mucho menos una historia de los estilos podría basarse jamás en la recolección de datos sin interpretar. [...] Por lo tanto lo que necesitamos son teorías nuevas y mejores que puedan ser sometidas a prueba frente al material histórico, en la medida que estos test llegan a ser posibles. [...] El propósito de esta disertación es aplicar la herramienta de la lógica de situación a algunos problemas relativos a la historia de la moda, el estilo y el gusto. Si he resumido éstos en mi título bajo el nombre de feria de vanidades, no ha sido para "desbaratar" el arte. [...] Es innecesario decir que esta asimilación del arte con la moda no debe hacernos caer en la tentación de considerar con menor respeto a los grandes artistas del pasado y de hoy. Tan sólo facilita el reconocimiento de la pobreza de aquellas filosofías historicistas

---

<sup>97</sup> Cf. Richmond, S., *Aesthetic criteria: Gombrich and the Philosophies of Science of Popper and Polanyi*, Rodopi, Amsterdam, 1994.

<sup>98</sup> Cf. Schilpp, P. A., *The philosophy of Karl Popper*, Open Court, La Salle, 1974.

que escrutaban todas las manifestaciones del estilo juzgándolas como la expresión de la quintaesencia de la “época”, la nuestra o bien otra<sup>99</sup>.

## 9. El olvido de la *humanitas* en el “homo ludens” de Huizinga y Wittgenstein.

Wittgenstein, Popper o Gombrich estaban familiarizados con la noción de “homo ludens” a través de la psicología del desarrollo infantil de Bühler, cuya presencia fue omnipresente en su Viena natal. Sin embargo Gombrich no se suele remitir a Bühler cuando polemiza sobre “homo ludens”. En su lugar más bien Gombrich se refiere a las tesis de Huizinga acerca del “homo ludens” para dejar más claro el motivo de su rechazo: la aceptación implícita de Huizinga ya no asigna al “homo ludens” una función de limpieza semiótica de los restos de metafísica que quedan en el lenguaje, como ocurrió en Wittgenstein. Por eso Huizinga acepta una teoría de la autoexpresión artística y de la proyección psicoanalítica con referencia a valores metafísicos trascendentes, aunque sigue sin otorgar al talento artístico el papel regulador que en este proceso le corresponde. De ahí que la polémica con Huizinga se pueda a su vez interpretar como un último paso que aún le quedaba por dar sobre la polémica ahora analizada entre Wittgenstein y Popper. Precisamente el análisis fenomenológico de la noción de juego permitió a Huizinga transcender el plano meramente psicoanalítico para localizar en su lugar otro tipo de presupuestos éticos y estéticos que se hacen operativos en la configuración del arte y de la cultura en general, a pesar de situarse más allá del plano meramente objetivo, al modo como pretendió el último Wittgenstein y también Popper<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Cf. Gombrich, E. H., “La lógica de la feria de las vanidades: alternativas al historicismo en el estudio de modas, estilo y gusto”, *Ideales e ídolos. Ensayo sobre los valores en la historia del arte*, Debate, Madrid, 1999, p. 60-62.

<sup>100</sup> Cf. Pieper, H.-J., *Geschmacksurteil und ästhetische Einstellung*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2001.

Gombrich sitúa este impacto de las propuestas de Huizinga en un momento muy preciso: la conferencia que impartió Huizinga, invitado por Saxl, en febrero de 1937 en el recién instalado Instituto Warburg en un edificio de oficinas en Londres. Huizinga disertó sobre la contraposición entre la seriedad y la broma, la actividad profesional y el juego. En aquella época Gombrich era un simple profesor investigador, sin posibilidad de entrar en polémicas con el conferenciante. De todos modos estas reflexiones sobre el “homo faber” y el “homo ludens” de Huizinga acabarían ejerciendo un impacto muy directo en sus propias propuestas de *Arte e ilusión*, en 1959, obra en la que Gombrich trató de encontrar una articulación entre las propuestas de Popper, Wittgenstein y ahora también Huizinga, a pesar de las diferencias insalvables que existían entre ellos<sup>101</sup>. Más tarde, en 1972, en el homenaje que la Universidad de Groninga tributó a Huizinga, reconoció emocionado este débito:

Como todos los que estamos aquí interesados en la historia cultural, he tenido frecuente ocasión de recordar el inspirado neologismo de Huizinga que equiparó la idea del *homo faber* a la del *homo ludens*. Hace mucho tiempo escribí un pequeño ensayo titulado “Meditaciones sobre una manía, o las raíces de la forma artística”, que se desarrolló hasta convertirse en el libro *Arte e ilusión*, que se ocupa del estado mental más escurridizo, el de la ficción. [...] La única vez que tuve el privilegio de ver y escuchar a Johan Huizinga fue en febrero de 1937, cuando vino a Inglaterra a presentar sus ideas sobre la cultura y el juego durante una conferencia pública en el Instituto Warburg, recién llegado a Londres<sup>102</sup>.

Para Huizinga la lógica interna de toda obra de arte presupone la participación compartida de unos mismos valores culturales, haciendo posible el logro efectivo de un proceso de comprensión teleológica, en la medida que su contemplación de esa realización humana requiere verla “a los ojos de

---

<sup>101</sup> Cf. Shusterman, R., *Estética pragmática. Viviendo la belleza, repensando el arte*, Idea Books, Barcelona, 2002.

<sup>102</sup> Cf. Gombrich, H.-J., *Tributos...*, Fondo de cultura económica, México, 1991, p. 139.

Dios<sup>103</sup>. Sin embargo Gombrich reprocha a Huizinga el hecho de que justifique su teoría estética en virtud de un subjetivismo metafísico de tipo esencialista, cuya máxima expresión es su conocida obra *El otoño de la Edad Media*<sup>104</sup>. Gombrich critica esta opción de tipo metafísico elegida por Huizinga, cuando desde Kant existen otras posibles alternativas frente al psicologismo y al naturalismo artístico, a fin de no reducir el arte a una mera función instrumental o a un simple juego trivial<sup>105</sup>.

Según Huizinga, sólo la visión desde Dios puede evitar estos malentendidos. Para Gombrich, en cambio, el ideal clásico de la *humanitas* demuestra la posible presencia de otros fines más elevados de la actividad artística, que no pueden ser reducidos a un mero juego o a una simple función. Al menos así ocurrió en las versiones habituales del clasicismo de Winckelmann, Hegel, Burckhardt, Aby Warburg o Freud una vez que sus interpretaciones fueron depuradas de los excesos antes señalados<sup>106</sup>. En estos casos la historia del arte se interpretó como un complejo ejercicio de memoria y de aprendizaje por imágenes o representaciones, mediante el seguimiento de un método de ensayo y error, siempre abierto a su posible falsación. Pero a su vez este mismo proceso se remite de un modo reproductivo al maravilloso ideal clásico de la *humanitas*, abierto en cualquier caso a una interpretación genial, monstruosa o simplemente cotidiana, pero siempre deslumbrante en su modo metafórico de presentarse<sup>107</sup>.

Según Gombrich, Huizinga trata de evitar la aparición de un subjetivismo de tipo psicoanalítico introduciendo una estrecha conexión fenomenológica entre la noción de juego y la visión desde Dios al modo como había ocurrido en otro tipo

---

<sup>103</sup> Cf. Henedy, G. A., *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern times*, University of North Caroline, Chapel Hill, 1999.

<sup>104</sup> Cf. Huizinga, J., *El otoño de la Edad Media*, Alianza, Madrid, 1985.

<sup>105</sup> Cf. Dumouchel, D., *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, Vrin, Paris, 2000.

<sup>106</sup> Cf. Belting, H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, C. H. Beck, München, 2000.

<sup>107</sup> Cf. Gombrich, E. H., "El foco de las artes y de las humanidades", *Tributos*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 11-28.

de planteamientos neokantianos<sup>108</sup>. Pero al optar por esta solución provoca la aparición de un inconveniente todavía mayor que, según Gombrich, ya se hizo presente en las *Investigaciones filosóficas* del último Wittgenstein. En efecto, el recurso a la noción de juego sólo puede evitar la aparición de un relativismo aún mayor mediante el recurso a un esencialismo metafísico aún más pernicioso, donde el uso en común de un conjunto de convenciones lúdicas queda determinado rígidamente por reglas del lenguaje mutuamente compartidas, pero igualmente arbitrarias, sin poder ya ejercer una sana autocritica sobre sus propias posibilidades<sup>109</sup>. En efecto, en alemán el juego y la broma se contraponen a la seriedad y a la actividad profesional, de un modo similar al castellano, sin que los criterios válidos para uno se puedan asignar indiscriminadamente a todo tipo de actividades, como al parecer pretenden Huizinga y Wittgenstein, aunque en ambos casos se hagan con motivaciones muy distintas<sup>110</sup>. Evidentemente Huizinga sustituye la referencia al ideal clásico de la *humanitas*, al modo propuesto por Warburg, pero imponiendo en su lugar un nuevo dogmatismo aún más rígido, cuando al parecer su recurso a la noción de juego pretendía más bien lo contrario. Con el inconveniente añadido de que ahora esta misma noción de juego también estará sobreentendida en todo proceso de comprensión teleológica de cualquier obra de arte, sin poder evitar un uso acrítico de un conjunto de convencionalismos meramente formales, a diferencia de lo postulado por el ideal clásico de la "humanistas"<sup>111</sup>.

Por eso Gombrich pudo afirmar en 1972 en la conmemoración del centenario del nacimiento de J. Huizinga en la Universidad de Gronigen, con una referencia directa a la teoría de los juegos del lenguaje del último Wittgenstein:

---

<sup>108</sup> Cf. Deuser, H., Moxter, M. (Hrsg.), *Rationalität der Religion und Kritik der Kultur: Hermann Cohen und Ernst Cassirer*, Echter, Würzburg, 2002.

<sup>109</sup> Cf. Lledó, E., *Imágenes y palabras. Ensayos de humanidades*, Taurus, Madrid, 1998.

<sup>110</sup> Cf. Heyes, C. J. (ed.), *The Grammar of Politics. Wittgenstein and Political Philosophy*, Cornell University, Ithaca, 2003.

<sup>111</sup> Cf. Labrada Rubio, M. A., *Estética*, Eunsá, Pamplona, 1998.



Por esta razón me parece que “homo ludens” suscita muchas preguntas y ofrece muy pocas respuestas. La idea de juego como un hecho irreducible sólo podía condenar los intentos de explicación. Espero haber demostrado que Huizinga fue coherente al adoptar esta actitud. [...] pero hay que decir bastante para indicar por qué no creo que su estrategia fuera exitosa ni necesaria. Por lo que respecta al concepto de juego, mientras tanto una famosa sección de las *Philosophische Untersuchungen* de Wittgenstein, han expuesto los argumentos antiesencialistas al decir que los diversos significados de un término no tienen por necesidad algo en común; en ocasiones su semejanza, como la semejanza familiar, puede unir sólo algunas aplicaciones vecinas, sin extenderse a todo el campo. No estoy seguro de que el ejemplo de Wittgenstein fuera muy bueno, precisamente porque *Spiel* (estaba escribiendo en alemán) siempre puede oponerse a *Ernst* (seriedad) como “salud” a “enfermedad”. Lo que debemos demostrar (y curiosamente nadie más que Huizinga lo ha hecho) es que la distinción es fluida y, hasta cierto punto, cuestión convencional. Claro, esto no quiere decir que se nos prohiba adoptar esta convención al reflexionar sobre el comportamiento, sólo que no debemos atribuir a las palabras que usamos más importancia que a los periodos históricos; mucho menos que una definición “a priori” bloquee el análisis. De hecho, algunos problemas que interesaban a Huizinga han adquirido un aspecto muy diferente desde 1938, cuando publicó *Homo ludens*<sup>112</sup>.

En cualquier caso Gombrich critica la teoría del arte de Huizinga por el posible paralelismo que se puede establecer entre las tesis defendidas en *Homo ludens* y la teoría de la autoexpresión artística y la proyección psicoanalítica defendida por Wittgenstein en el *Tractatus*, en *Investigaciones filosóficas*, o más tarde en *Cultura y valor*. Es decir, por no evitar el peligro de una aplicación rígida y nuevamente convencional de la noción de juego de lenguaje, sin advertir el

---

<sup>112</sup> Gombrich, E. H., “The High Seriousness of Play. Reflections on *Homo ludens* by J. Huizinga (1872-1945)”, *Tributes*, Phaidon, Oxford, 1984, p. 139-163, *La gran seriedad del juego. Reflexiones sobre Homo ludens de Johan Huizinga*, *Tributos*, Debate, Madrid, 1984, p. 139-161.

papel que le corresponde al talento artístico individual en su articulación con las exigencias del mundo de la vida. En concreto, Huizinga tampoco acabó de localizar este presupuesto básico de la creación artística, la *humanitas*, que ahora se afirma como la condición de sentido de toda obra de arte, o de toda proyección psicoanalítica, incluso aunque se interprete como el resultado de un simple proceso de fabricación o de un mero juego al modo como ya antes propuso Warburg<sup>113</sup>.

El análisis de la lógica interna de la obra de arte permite a Gombrich justificar las condiciones de sentido mínimas, que debe cumplir todo proceso de autoexpresión artística y de proyección psicoanalítica. Sólo así es posible iniciar un proceso previo de comprensión teleológica respecto de un tipo de presupuestos implícitos que, como ahora ocurre con la *humanitas*, ya no pueden ser objeto de una efectiva explicación causal, como exigía Wittgenstein a los procesos de comprensión teleológica, ni de simple aplicación del principio de refutación, como Popper exigía a aquellos mismos procesos de explicación causal<sup>114</sup>. En este sentido la propuesta de Gombrich se queda más cerca de las propuestas de Huizinga, pero claramente va más allá de donde se quedaron Popper y Wittgenstein<sup>115</sup>. Es más, a través del ideal clásico de la *humanitas* de estos procesos de comprensión teleológica es posible remitirse a otros presupuestos valorativos previos que, como ocurre con el mundo de la vida, con los juegos del lenguaje, o con los distintos estilos y especialidades artísticas, persiguen fines, valores, o metas, que exceden a la simple lógica interna de la propia obra de arte, y requieren remitirse a formas de comprensión superior, basadas incluso en un proceso de ins-

---

<sup>113</sup> Sobre este tema, cf. Jha, S. R., *Reconsidering Michael Polanyi's Philosophy*, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 2002.

<sup>114</sup> Cf. Fearson, G., *Strategy in Action. Strategic thinking, Understanding and Parctice*, Pretience Hall, Essex, 1999.

<sup>115</sup> Cf. Ortíz de Landázuri, C., "Carácter, mecenazgo y clasicismo en el arte imperial romano. (Un debate entre Huizinga y Gombrich)", Alonso del Real, C. (ed.), *Roma, entre la literatura e historia*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2003, sin publicar.

piración de tipo artístico, como exige el ideal clásico de la *humanitas*<sup>116</sup>.

### 10. La recuperación del ideal clásico de la *humanitas* en Huizinga, según Gombrich.

Pero junto a estas insuficiencias, la teoría del “homo lundens” de Huizinga tiene aciertos indudables. Según Gombrich, Huizinga mantuvo a lo largo de toda su vida esta tensión entre estos dos polos aparentemente contrapuestos, pero que en su opinión constituyen el núcleo central de la teoría de la cultura, incluida ahora también la teoría del arte. Precisamente la búsqueda de estos valores absolutos transformó a Huizinga en un crítico implacable de la cultura de su tiempo, aún a riesgo de fomentar una actitud aparentemente pesimista, al menos respecto a la posible realización de los ideales clasicistas, aunque en realidad ocurra lo contrario<sup>117</sup>. Por eso ahora afirma:

Aquí está el nuevo elemento, creo que, la experiencia que convirtió a Huizinga, de tranquilo historiador de la cultura, en apasionado crítico de su tiempo, y, a decir verdad, en *laudator temporis acti*. [...] Me aventuro a pensar que ninguno de los críticos de Huizinga que he leído se enfrentó a la agonía de su posición. Toda su vida lo sostuvo [...] una fe en los valores absolutos, los valores del cristianismo y de la racionalidad; por eso lo perturbó profundamente el espectáculo de la razón minando la racionalidad. Desde entonces luchó con el relativismo en todas sus formas. Pensemos lo que pensemos de cada argumento que empleaba, la suya era una noble posición en una causa importante<sup>118</sup>.

Según Gombrich, el pesimismo de Huizinga se debe al proyecto tan ambicioso que asignaba a la condición humana.

---

<sup>116</sup> Cf. Burdorf, D., *Poetik der Form. Eine Begriffs und Problemgeschichte*, J. B. Metzler, Stuttgart, 2001.

<sup>117</sup> Cf. Prades, J. A., *Lo sagrado. Del mundo arcaico a la modernidad*, Península, Barcelona, 1999.

<sup>118</sup> Cf. Gombrich, E. H., *Tributos*, p. 148.

En cualquier caso reconoció las dificultades crecientes que conllevaba su pretensión de querer hacer compatible la inevitable supervivencia del primitivismo con la vida futura (*nachleben*) del clasicismo, como también había propuesto Warburg, aunque lo hiciera con motivaciones muy distintas<sup>119</sup>. Para Warburg este proceso conlleva una vuelta al paganismo o al menos a un politeísmo axiológico, mientras que para Huizinga sólo se realiza plenamente en el cristianismo, como ya lo demostró la evolución posterior del clasicismo en el Renacimiento. En cualquier caso Huizinga también rindió homenaje a la fundación de Warburg y expresó la esperanza de “que esta hermosa planta no perezca en las tormentas de nuestros días difíciles”<sup>120</sup>.

Según Gombrich, Huizinga ya había localizado esta polaridad esencial a la psicología del arte y la propia evolución de los estilos, al igual que también terminó ocurriendo en Wittgenstein y Popper, aunque ninguno sacó las consecuencias oportunas. Por un lado, los elementos “primitivos” que sobreviven en toda cultura, como ahora sucede con las creencias y los rituales arcaicos, aunque se transformen y adquieran una forma lúdica, como ya había afirmado Tylor<sup>121</sup>. Por eso ahora dice:

Tylor ve el juego en el contexto de su teoría de la supervivencia. En la civilización humana no hay una inercia que permite a las creencias y rituales sobrevivir hasta periodos que ya no recuerdan su sentido. [...] Muchos juegos son de carácter similar. Reflejan rituales creencias antiguas que se han desvanecido de la vida seria, y sólo sobreviven como pasatiempos. [...] En su último libro, *Geschonden Werel*, (Huizinga) incluso rechazó explícitamente que las civilizaciones ascienden y decaen, pero sí, en el tiempo en que trabajaba en su obra maestra (“Homo ludens”), veía los juegos en gran parte como residuos,

---

<sup>119</sup> Cf. Woodfield, R., *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester University, Manchester, 1996.

<sup>120</sup> Cf. Huizinga, J., *Verzamelde Werken*, IV, p. 560, Gombrich, E. H., *Tributos*, p. 139.

<sup>121</sup> Cf. Onians, R., *Les origines de la pensée européenne. Sur le corps, l'esprit, l'ame, le monde, le temps, et le destin*, Seuil, Paris, 1999.

tenía que subrayar lo tardío de una época en la cual la gente parecía ansiosa por desempeñar papeles o jugar a papeles que ya no tenían una función seria en la realidad transformada<sup>122</sup>.

Huizinga siempre fue reactivo a este tipo de visiones reduccionistas, como lo pone de manifiesto su actitud frente al psicoanálisis de Freud, al que criticó a pesar de que ello le acarreó un gran número de antipatías. En su opinión, “el freudismo”, como lo llamaba, había familiarizado generaciones enteras con la idea de sublimación, en otras palabras, con el intento de explicar los orígenes de la cultura y el arte como transformación de “apetitos pueriles”. Huizinga la llama “en esencia, una teoría menos cristiana en sus implicaciones que la teoría ética del marxismo”<sup>123</sup>. Por eso Huizinga postuló la necesidad de remitirse a un punto de referencia opuesto, que en última instancia se remite a la visión de Dios, como ahora sucede con su referencia al juego limpio.

Entre tanto leemos a Huizinga, más nos persuadimos de que este carácter de consentimiento común, el acuerdo de evitar ciertas preguntas, constituía para él una importante condición de la civilización. En cierto sentido (escribe hacia el final del libro) la civilización siempre requiere juego limpio. El juego limpio es nada menos que la buena fe expresada en términos de juego<sup>124</sup>.

Según Gombrich, Huizinga:

[...] ve la cultura humana teniendo como aterrador fondo un problema metafísico; se había vuelto profundamente religioso, y le preocupaba el problema de la justificación a los ojos de

---

<sup>122</sup> Cf. Huizinga, J., *Verzamelde Werken*, VII, 511, Gombrich, E. H., *Tributos*, p. 146, Tylor, E. B., *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization*, University of Chicago, Chicago, 1964.

<sup>123</sup> Cf. Huizinga, J., *Verzamelde Werken*, V, 374, Gombrich, E. H., *Tributos*, p. 149.

<sup>124</sup> Cf. Huizinga, J., *Verzamelde Werken*, V, 244, Gombrich, E. H., *Tributos*, p. 151. Loudon, R. B., Schollmeier, P., *The Greeks and Us*, Chicago University Press, Chicago, 1996.

Dios. La mente humana, leemos, sólo puede librarse del círculo mágico del juego volviéndose hacia lo supremo<sup>125</sup>.

En cualquier caso tanto Gombrich como Huizinga conciben el ideal clásico de la *humanitas* de un modo similar, aunque lo justifiquen en virtud de principios distintos. Gombrich admite diversos modos de contrarrestar el círculo mágico del juego, sin que la visión desde Dios sea el único procedimiento a seguir, como en su opinión ha demostrado la propia evolución posterior del clasicismo<sup>126</sup>. Sin embargo comparte con Huizinga el papel central que se debe seguir otorgando al ideal clásico de la *humanitas*, ya se justifique de un modo o de otro. Por eso afirma:

[...] dentro de la vida del espíritu, las humanidades representan la facultad de la memoria, la memoria de nuestra cultura. [...] Para el mundo antiguo la *humanitas* significaba en general cualquier cosa que distinguiera al hombre de la bestia, así que la noción llegó a identificarse con lo que podríamos llamar valores civilizados. Como nadie dudaba que esos valores hubieran sido establecidos por la cultura clásica, se esperaba que las humanidades mantuvieran viva la memoria de la cultura<sup>127</sup>.

Es decir, para Gombrich el “homo ludens” se debe remitir a un ideal de la *humanitas*, con una voluntad expresa de otorgar un sentido compartido a determinados fines, valores, o metas<sup>128</sup>. Sin embargo tampoco se niega la necesidad de seguir remitiéndose a un “homo faber”, capaz de garantizar a su vez la efectiva materialización práctica mediante el seguimiento de una lógica interna adecuada, como de hecho sucede en cualquier obra de arte concreta. Gombrich recupera así el papel que la teoría de la cultura desempeña en la crítica del arte, haciendo notar el profundo sentido humanista que las

<sup>125</sup> Cf. Huizinga, J., *Het allerhoogste*, p. 212, *Verzamelde Werken*, V, 245, Gombrich, E. H., *Tributos*, p. 141.

<sup>126</sup> Cf. Berger, K., *A Theory of Art*, Oxford University, New York, 1999.

<sup>127</sup> Cf. Gombrich, E. H., *Tributos*, p. 11, Reinhardt, K., *Vernächtniss der Antike. Gesammelte Essays zur Philosophie und Geschichtsschreibung*, Vandenhoeck and Ruprecht, Göttingen, 1998.

<sup>128</sup> Cf. Gal, F. Le, *La folie saine et sauve*, Cerf, Paris, 2003.

diferentes tradiciones especulativas han otorgado a cada una de las manifestaciones artísticas, al modo como en otras épocas anteriores ya habían propuesto Winckelmann y Hegel, a pesar de sus numerosos desenfoces. Hoy día muchas de estas propuestas están desfasadas y necesitan una reformulación crítica, aunque Gombrich acepta a este respecto muchas de las sugerencias formuladas por Popper o el propio Wittgenstein. Sin embargo en ningún caso pone en cuestión las aportaciones decisivas que en su momento histórico hicieron Winckelmann, Hegel, Burckhardt o Aby Warburg a la génesis de la crítica del arte moderna<sup>129</sup>.

### 11. La interacción entre el “homo faber” y el “homo ludens”.

En cualquier caso Huizinga introdujo una complementariedad entre el “homo faber” y el “homo ludens”, que a su vez fue utilizada por Gombrich para postular una complementariedad similar entre los procesos de comprensión teleológica y de explicación causal de Wittgenstein, e incluso con el propio principio de refutación de Popper. A este respecto Gombrich comparte totalmente la lógica de la refutación de Popper, pero opina que él mismo trató de compensar el déficit de su correspondiente psicología del descubrimiento con propuestas bastante similares a las de la segunda época de Wittgenstein, ya lo hiciera a través del llamado mundo tres, del método cero o de una previa lógica de situación, aunque cada una de estas propuestas tuviera motivaciones muy distintas. Con la circunstancia añadida de que ahora esta psicología del descubrimiento permite objetivar estos mismos procesos de comprensión teleológica y de explicación causal del “homo faber” y del “homo ludens”, sirviéndose para ello de unos artificios ilusionistas o simplemente compensatorios muy precisos, a pesar de que su naturaleza estrictamente psicológica impide poder aplicarles un seguimiento estricto de la lógica de refutación, como de hecho ocurre en las principales manifestaciones culturales y artísticas, así como con numero-

---

<sup>129</sup> Cf. Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001.

tos objetos del llamado mundo tres de Popper<sup>130</sup>. En este sentido Gombrich sitúa la creatividad artística como resultado de multitud de factores incluidos los metafísicos y religiosos confirmando un peculiar mundo tres que es regulado a su vez por el propio talento individual de los artistas. Por eso en aquella misma ocasión de 1972 afirmó:

¿El hecho de que las catedrales fueran construidas no sólo para proclamar la gloria de Dios, sino también el poder del obispo, les resta belleza? ¿No son de cualquier modo estructuras impresionantes que podemos admirar por sí mismas? Como K. R. Popper, creo que el llamado “reduccionismo” no tiene que hacernos retroceder, negarnos a considerar la cuestión del los orígenes. De hecho el científico tiene que idear hipótesis concernientes a las causa física y psicológica de los fenómenos, pero esto no debe llevarnos a negar su autonomía en lo que Popper gusta llamar “mundo tres”, el mundo de la solución de los problemas, que también es el mundo de la cultura y el arte. Hay una ilustración a la mano: yo mismo trato de explicar algunas preocupaciones de Huzinga en términos de desarrollo psicológico desde el tiempo que sintió el atractivo de la historia en forma de juego, desfile; pero no afirmaría poder reducir su obra al nivel de epifenómeno de esas precisiones psicológicas<sup>131</sup>.

Para Gombrich el “homo ludens” de Huizinga, o del propio Wittgenstein, permite completar una laguna importante en las propuestas de Popper, que progresivamente él mismo se vio obligado a admitir: la referencia a una psicología del descubrimiento y a un mundo tres previo del que a su vez depende la posterior efectividad de la propia lógica de la justificación. Por eso mismo, según Gombrich, no es suficiente la referencia a la “visión de Dios”, o simplemente desde una previa visión del hombre, la sociedad y la cultura, como de hecho ocurrió con el ideal clásico de la *humanitas*, ya sea en su formulación greco-romana o renacentista<sup>132</sup>. A este res-

<sup>130</sup> Cf. Freud, S., Crick, J. (ed.), *The Interpretation of Dreams*, Oxford University, Oxford, 1999.

<sup>131</sup> Cf. Gombrich, E. H., *Tributos*,... p. 157. Dougherty, J. P., *The Logic of Religion*, CUA- Catholic University of America, Washington, 2003.

<sup>132</sup> Cf. Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001.



pecto Gombrich hace notar la necesidad de seguir remitiéndose a un “homo faber” y a un “homo ludens”, capaz de garantizar a su vez la efectiva materialización práctica de ese mundo tres a través de una lógica interna adecuada, como de hecho sucede en cualquier obra de arte concreta. Gombrich recupera así el papel que la teoría de la cultura desempeña en la crítica del arte, haciendo notar el profundo sentido humanista que las diferentes tradiciones especulativas han otorgado a cada una de las manifestaciones artísticas, al modo como en otras épocas anteriores ya habían propuesto Winckelmann y Hegel, a pesar de sus numerosos desenfoces. Hoy día muchas de estas propuestas están desfasadas y necesitan una reformulación crítica, aunque Gombrich acepta a este respecto muchas de las sugerencias formuladas por Popper o el propio Wittgenstein. Sin embargo, en ningún caso pone en cuestión las aportaciones decisivas que en su momento histórico hicieron Winckelmann, Hegel, Burckhardt o Aby Warburg a la génesis de la crítica del arte moderna<sup>133</sup>.

A este respecto Gombrich señala la importancia que para la crítica de arte moderna sigue teniendo el análisis fenomenológico de la lógica interna de la obra de arte. En su opinión, este análisis justifica la configuración de los diversos estilos y especialidades artísticas, en virtud del diferente tipo de enraizamiento que en cada caso se tiene en un mundo vital o simplemente cultural<sup>134</sup>. Pero a la vez este mismo análisis de la lógica interna de la obra de arte se puede concebir como una culminación de un proceso previo de autoexpresión artística y de proyección psicoanalítica, que a su vez admite diversos niveles previos de comprensión teleológica y de explicación causal sin excluir ya ningún tipo de motivación de carácter metafísico, religioso o humanista. Al menos así sucedió con el maravilloso ideal clásico de la *humanitas*, aunque con frecuencia se haya prestado a abusos muy distin-

---

<sup>133</sup> Cf. Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001.

<sup>134</sup> Cf. Esfeld, M., *Holismus. In der Philosophie des Geistes und in der Philosophie der Physik*, Suhrkamp, Frankfurt, 2002.

tos utilizándolo para justificar un tipo de inspiración en ocasiones muy irracional<sup>135</sup>.

El funcionalismo y el propio expresionismo artístico por distintos motivos, incluso opuestos, consideraban el sometimiento a un ideal clásico de este tipo un estorbo, y exigían que la lógica interna de una obra de arte debería ser autosuficiente a este respecto, con una exclusión muy precisa de cualquier referencia extraartística. Precisamente la posterior crítica de arte moderno opina que la aceptación de este tipo de referencias extraartísticas ha creado más problemas que ventajas. Le atribuye el haber sido el causante principal de la decadencia de la estética romántica, o del propio arte clásico, al menos en la forma como lo interpretaron Hegel, Dilthey o Freud<sup>136</sup>. Gombrich también rechazará estos posibles abusos del arte clasicista; especialmente la pretensión exagerada de algunos de sus defensores de querer justificar las manifestaciones artísticas clasicistas en nombre de entidades colectivas, dando lugar a numerosos malentendidos, como él mismo denunciará más tarde con la metáfora de los cinco gigantes. Sin embargo Gombrich reconoce que la naturaleza metafórica de las representaciones artísticas es compatible con estos procesos de autoexpresión artística y proyección psicoanalítica, siempre que no se les asigne unilateralmente un valor absoluto en sí mismo autosuficiente, como expresión del:

[...] Espíritu de una época o del propio inconsciente, cuando en realidad siempre son resultado de la creatividad con que el talento creador de un artista es capaz de articular una pluralidad de factores<sup>137</sup>.

En cualquier caso el “homo faber” de Popper y el “homo ludens” de Huizinga o Wittgenstein olvidaron principios ele-

---

<sup>135</sup> Cf. Clark, T., *The Theory of Inspiration*, Manchester University, Manchester, 2000.

<sup>136</sup> Cf. Nerhot, P., *Questioni fenomenologiche. Seguite da letture freudiane*, Cedam, Padova, 2001.

<sup>137</sup> Kristeva, J., *Intimate Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*. Volumen 2, Columbia University, New York, 2002.

mentales de la naturaleza de la creatividad artística<sup>138</sup>. Popper nunca entendió que el talento artístico del “homo faber” depende a su vez de un tipo de artificios convencionales cuya operatividad exige la efectiva intervención de un “homo ludens”, aunque tampoco éste tenga la última palabra. Por su parte el “homo ludens” de Huizinga o Wittgenstein olvidó el lugar exacto de la *humanitas* en la creatividad artística. No tuvieron en cuenta el protagonismo tan singular desempeñado por el talento individual de los artistas, ya que el acierto de una obra de arte depende en última instancia del logro de una adecuada articulación de los diversos artificios constructivos y lúdicos que confluyen en su efectiva realización sin depender ya exclusivamente de las reglas de un juego del lenguaje dado en la experiencia. Según Gombrich, ni el “homo faber” de Popper, ni el “homo ludens” de Huizinga o Wittgenstein, lograron situar el talento artístico en el lugar central que efectivamente le corresponde, como en cambio sucedía en el ideal clásico de la *humanitas*<sup>139</sup>. De todos modos Gombrich no defiende la vuelta a un clasicismo trasnochado, que se afirme de espaldas a las exigencias de su propia época. Para Gombrich el ideal clásico de la *humanitas*, tanto en Grecia como en el renacimiento, aporta una peculiar lógica interna que permite garantizar su efectivo enraizamiento en un determinado mundo de la vida, ya sea primitivo o altamente sofisticado. Sólo el clasicismo permite que cualquier cultura pueda seguir aspirando a un ideal de *humanitas*, sin rechazar ninguna forma de expresión artística, salvo que deliberadamente ella misma se quiera excluir de este proceso<sup>140</sup>.

---

<sup>138</sup> Cf. Wright, G. H. von, *Sobre la libertad humana* (1985), Paidós, Barcelona, 2002.

<sup>139</sup> Cf. Morón Arroyo, C., *The Humanities in the Age of Technology*, CUA - Catholic University of America, Washington, 2003.

<sup>140</sup> Cf. Gross, S. W., *Felix Aestheticus. Die Ästhetik als Lehre vom Menschen*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001.

## 11. Conclusión: ¿Sigue siendo posible una historia del arte basada en el ideal clásico de la *humanitas* ?

Ernst Gombrich no tomó parte en la reunión del veinticinco de octubre de 1946 en el King's College, aunque en ningún caso lo ocurrido le dejó indiferente. Para aquel entonces ya había definido con claridad su postura en el debate acerca de los diversos estilos y especialidades artísticas, que tuvo lugar en su Viena natal, aunque a partir de entonces amplió su ámbito de aplicación, incluyendo también este otro gran debate acerca del lugar de la teoría de la ciencia en los proyectos programáticos de la propia teoría del arte. Allí no sólo cuestionó la validez epistémica del funcionalismo, del expresionismo y del propio clasicismo, sino que también se planteó el trilema que ahora hemos examinado<sup>141</sup>: ¿“Homo faber”, “homo ludens” o *humanitas*? Gombrich trató de mostrar la superioridad de las propuestas clasicistas, haciendo notar una laguna frecuente, al menos respecto a los planteamientos defendidos por Popper, Wittgenstein o el propio psicoanálisis: el olvido frecuente del papel básico que el ideal clásico de la *humanitas* sigue ejerciendo en la asignación de cualquier proceso de creatividad artística al talento individual<sup>142</sup>, ya se trate de un arte clásico o no.

El problema precisamente hoy día se ha agudizado aún más cuando el postmodernismo filosófico ha cuestionado el papel asignado al ideal clásico de la *humanitas*, considerándolo más un obstáculo que una ventaja para los procesos de creatividad artística. Es más, se ha utilizado esta negación explícita del ideal de la *humanitas* por parte de los diversos estilos y especialidades artísticas, para justificar en su lugar la existencia de una ruptura radical o discontinuidad histórica irreversible, aún más decisiva que la propugnada por los planteamientos funcionalistas y expresionistas. Se pretende

---

<sup>141</sup> Cf. Korsmeyer, C. (ed.), *Aesthetics: The Big Questions*, Blackwell, Oxford, 1998.

<sup>142</sup> Cf. Gombrich, E. H., Eribon, D., *Ce que l'image nous dit: entretiens sur l'art et la science*, A. Biro, Paris, 1991, *Lo que nos cuentan las imágenes: charlas sobre el arte y la ciencia*, Debate, Madrid, 1992.

confirmar así la inviabilidad de cualquier propuesta futura para lograr un progresivo enraizamiento del arte moderno en el arte clásico<sup>143</sup>. A este respecto se hace notar cómo las mismas críticas que Gombrich formula a Huizinga y a su visión del arte desde Dios, también se pueden formular a su visión del arte desde la *humanitas*, desde el “homo ludens”, o incluso desde el “homo faber”, ya que en todos estos casos se presupone la posesión de un punto de vista privilegiado común a todos los interlocutores sociales, que tampoco Wittgenstein o Popper pudieron justificar, dando lugar a proyectos programáticos totalmente paradójicos, justo por este motivo. Máxime cuando, según el postmodernismo, Popper y Wittgenstein, a diferencia de Gombrich, se desvincularon totalmente de cualquier presupuesto de tipo esencialista, incluidos ahora también el “homo faber”, el “homo ludens”, o del ideal clásico de la *humanitas*<sup>144</sup>.

En cualquier caso el postmodernismo ha utilizado las propuestas de Wittgenstein y Popper para poner de manifiesto cómo después del funcionalismo y el expresionismo, al igual que después de Hegel, ya no hay historia, ni de la humanidad, ni del arte. Se trata de justificar así la legitimidad de algunos planteamientos rupturistas, que proclaman el fin de la historia, tanto en el caso de la filosofía, de la humanidad o del arte sin más<sup>145</sup>. A este respecto cabe interrogarse: ¿es apropiado analizar el progreso humano en general y del arte en particular desde unos proyectos programáticos de tipo naturalista, que se concibieron exclusivamente para enjuiciar el posible progreso científico y tecnológico, sin hacer notar previamente las peculiaridades de la filosofía o del propio arte, como en cierto modo también ocurre en Gombrich? En efecto, Gombrich aplica a la historia del arte un proyecto programático que prologa aún más las propuestas naturalistas de numerosos seguidores de Wittgenstein y Popper respecto de las ciencias

---

<sup>143</sup> Cf. Korsmeyer, C (ed.), *Aesthetics: The Big Question*, Blackwell, Oxford, 1998.

<sup>144</sup> Sobre este tema Cf. Milner, J-C., *Le périple structural. Figures et paradigme*, Seuil, Paris, 2002.

<sup>145</sup> Cf. Holzman, L., Morss, J., *Postmodern Psychologies, Societal Practice, and Political Life*, Routledge, New York, 2000.

sociales y naturales, tratando de encontrar una posible armonización entre todas ellas en el nuevo marco más amplio originado por la posterior polémica explicación-comprensión, sin recurrir en ningún caso a extrapolaciones unilaterales aparentemente muy brillantes, pero de imposible comprobación. Precisamente Ernst Kris le demostró con los hechos que este tipo de extrapolaciones naturalistas a otros campos del saber muy distintos eran posibles, y por ese motivo Gombrich siempre le consideró un pionero a este respecto. Sin embargo Gombrich nunca siguió el ejemplo de Kris en relación a este tema, y nunca se salió de su área especializada de investigación: la historia cultural del arte<sup>146</sup>.

Gombrich deliberadamente acotó la aplicación de este tipo de proyectos programáticos al caso particular de la historia del arte con un objetivo muy claro: iniciar una reconstrucción psicológica de aquellos procesos de “regresión al servicio del ego”, que a su vez pueden provocar una creciente “ilusión estética” de tipo figurativo y una efectiva “satisfacción compensatoria” de tipo instintivo, haciendo posible la “suspensión momentánea de la incredulidad” (al modo señalado por Coleridge), como de hecho ocurre ante cualquier manifestación artística, al igual que en un juego. Posteriormente la psicología de la representación artística demuestra que estos mismos procesos también se pueden hacer presentes en la génesis de la ciencia y de la cultura en general, con derivaciones verdaderamente sorprendentes, que el propio Gombrich tampoco desarrolló exhaustivamente<sup>147</sup>. Gombrich siempre pensó que la culminación de una reconstrucción de este tipo debe conducir a una recuperación del ideal clásico de la *humanitas*, como punto arquimédico en el que se fundamenta tanto el arte antiguo como el moderno. Precisamente ése fue el objetivo prioritario de su *Historia del arte* de 1950, donde trató de justificar esta función regulativa que ahora se asignaba al ideal clásico de la *humanitas*. El legado de Gombrich a este respecto puede ser polémico, pero es muy claro.

---

<sup>146</sup> Cf. Brady, E., Levinson, J. (eds.), *Aesthetic Concepts. Essays after Sibley*, Clarendon, Oxford, 2001.

<sup>147</sup> Cf. Berger, K., *A Theory of Art*, Oxford University, New York, 1999.

Por eso sus propuestas siguen planteando un interrogante de difícil respuesta: ¿el arte del futuro se seguirá fundamentando en el ideal clásico de la *humanitas*, o se habrá radicalizado el modo de concebir la obra arte hasta tal punto que ya un ideal de este tipo se hará irreconocible? No sabemos cómo la humanidad terminará reaccionando ante estos retos, pero sí sabemos el legado que nos dejó Gombrich y las obligaciones que contraemos al respecto<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> Cf. Sibley, F., *Approach to Aesthetics. Collected Papers in Philosophical Aesthetics*, Clarendon, Oxford, 2001.





CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO  
SERIE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

- Nº 1     María Antonia Frías, *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao* (2001)
- Nº 2     David Armendáriz, *Una conversación con Cristóbal Halffter* (2001)
- Nº 3     Günther Pöltner, *Sobre el pensamiento de lo bello en Tomás de Aquino* (2002)
- Nº 4     Pablo Blanco, *Luigi Pareyson: vida, estética, filosofía* (2002)
- Nº 5     Margarita Puigserver, *La obra de Chopin en Mallorca en el invierno de 1838-39* (2003)

